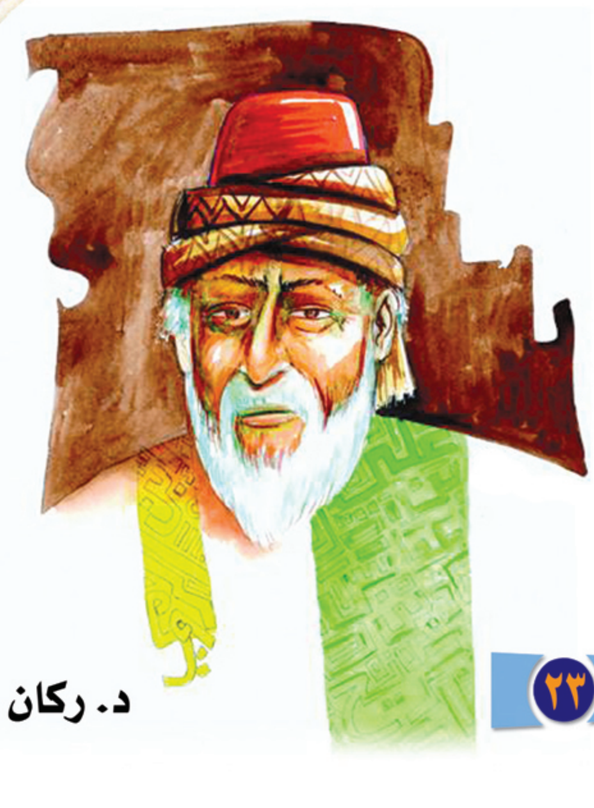
وزارة الثقافة
الهيئة العامة السورية للكتاب

ابن الرومي

الشاعر المجدّد



د. ركان الصفدي

دراسات في الأدب العربي ٢٣

ابن الرومي

الشاعر المجدّد

تصميم الغلاف

أحمد إسماعيل

الهيئة العامة السورية للكتاب

د. ركان الصفدي

ابن الرومي

الشاعر المجدّد

منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب

وزارة الثقافة - دمشق ٢٠١٢م

ابن الرومي الشاعر المتجدّد / تأليف ركان الصفدي.- دمشق : الهيئة العامة السورية للكتاب، ٢٠١٢م .-٣٦٠ ص ؛ ٢٤ سم.

(دراسات في الأدب العربي؛ ٢٣)

١- ٨١١,٥٢٠٠٩ ص ف د   ١   ٢- العنوان   ٣- الصفدي
٤- السلسلة

مكتبة الأسد

دراسات في الأدب العربي

«٢٣»

المُقَدِّمَة

كان ابن الرومي شاعراً كبيراً، متنوع الأغراض، فسيح الشعر، ثري الروح، متفرد الصوت الشعري. وكان التفوق الفني هاجسه الدائم، لأنه رد أمثل على وضعه الاجتماعي الذي يتناقض مع مكانته الشعرية، ومحاولة جادة لتبوّؤ المكانة اللائقة في عالم الشعر، ولا يتم ذلك إلا بالتفرد والتميز، ولذلك كان "التجديد" في شعره راية لفنه يطوف بها في شعاب "عبقر".

وعلى الرغم من أهمية ابن الرومي، فإنه لم ينل حظه من البحث لأسباب مختلفة، بعضها يتعلق بشخصيته الغريبة غير المحببة لمعاصريه، إذ كان ابن الرومي ناري اللسان، سريع الغضب والانقلاب. وبعضها يتعلق بظروفه الاجتماعية، فقد كان بعيداً عن بلاطات الخلفاء، يعيش بين عامة الشعب، يتلمس نبض حياتهم. وبعضها يعود إلى أن شعره لم يكن على شاكلة شعر أبي تمام الذي شغل الناس، ولا على نمط شعر البحتري، النقيض الفني لأبي تمام عند النقاد، وكان الصراع بين أنصار الشاعرين محتدماً، فلم يأبهوا لتيار ثالث هو تيار ابن الرومي، التيار الذي يحاول هذا البحث الكشف عن عناصره وسماته وخصائصه.

إن شعر ابن الرومي يثير جملة من القضايا الفنية، من خلال شبكة من العلاقات تنظم الحياة الداخلية لقصيدته، فالقارئ لشعره يحس دوماً بأنه أمام لحظة فنية متألقة، فهو ملاحق دوماً بفعاليات جمالية تثير فيه الانفعالات والمتعة الفنية، وتشحذ ذهنه بالتساؤل والمهارة العقلية، فيغدو شعر ابن الرومي عالماً خصيباً بالجدة والابتكار، ممرعاً بلغة تجسد روحه وفكره، وخيال يرسم حلمه ورؤيته للحياة.

وشعر ابن الرومي مشرع على الحياة بكل ما تزخر به من حركة وصخب وحزن وفرح ونعمى وبؤس، وهذه السمة كانت من الدوافع المهمة للتجديد في شعره، فقد عانق الحياة المتجددة الموارة بالحركة وانتمى إليها، فكان متجدداً مثلها متدفقاً كتدفق حياة بغداد مدينة العلم والثقافة والحضارة. ولأن ابن الرومي كان لاصقاً بالحياة كان شعره واضحاً سهلاً، لم يتهمه أحد بالغموض، وهذا ما يميز التجديد عنده من التجديد عند أبي تمام، وربما كانت هذه السهولة في شعره قد حجبت رؤية مظاهر التجديد فيه، وهنا يطرح شعر ابن الرومي قضية نقدية على قدر كبير من الأهمية، وهي أن الغموض ليس شرطاً لازماً للحداثة والتجديد. ولم تكن السهولة في شعر ابن الرومي مألوفة أو بسيطة، وإنما كانت نتاجاً لفاعلية فنية عالية المستوى، وهذا يقودنا إلى القول إن التطور والتجديد في شعر ابن الرومي يمتاز بأنه كان حياة القصيدة، في حين كان التجديد عند أبي تمام هدف القصيدة.

وقد كان ابن الرومي ذا رسالة إبداعية واضحة، واعياً لصنعته الفنية، يبوح بأسرارها أحياناً، ويكشف مواطن الجمال فيها أحياناً أخر، يتجلى ذلك في مدحه لقصيدته ووصف فعلها الساحر في خواتيم قصائده، كما يتجلى مثلاً في هجائه للبحتري وغيره من الشعراء، إذ نراه يتحول إلى ناقد فني، له نظريته النقدية الواضحة، وهذه ميزة فريدة يتمتع بها ابن الرومي لا نكاد نجد لها مثيلاً في الشمول عند غيره من الشعراء.

ومن هذه الأهمية التي يشغلها ابن الرومي في الحركة الشعرية، استمدت هذه الدراسة مسوغاتها ودوافعها، فقد أرادت أن تقدم شاعراً كان أحد أعلام التجديد في الشعر العباسي، تتلمذ على أبي تمام، ولكنه لم يلبث أن اختط طريقاً أخرى، سعت الدراسة إلى تحديد معالم هذه الطريق وكشف خباياها.

وكانت المادة الشعرية التي احتواها ديوان ابن الرومي غزيرة جداً (نحو ثلاثين ألف بيت) ومتشعبة في موضوعاتها ودلالاتها ووظائفها ومستوياتها، ومن أجل الإحاطة بها والوصول إلى تصور شامل عن كل

جانب من جوانب البحث، اعتمدنا أسلوب الإحصاء وتحليل النتائج الإحصائية ودراستها واستنباط الأحكام وتعميمها.

وقد اعتمد البحث على مناهج نقدية متعددة في تحليل النصوص والظواهر، اتساقاً مع متطلبات البحث الأكاديمي، فهذه الدراسة هي في الأصل بحث أعد لنيل درجة الماجستير من جامعة دمشق، نوقش في العام ١٩٩١ ونال درجة الامتياز(*)، وقد قمنا ببعض التعديلات الطفيفة هنا وهناك، وخففنا الكثير من الأحكام اليقينية التي يتسم بها روح الشباب المتوثب، وأبقينا على المناهج التي اعتمدت، على الرغم من تغير موقفنا من بعضها بعد ما يقرب من عقدين، لأنه لا يمكن إغفال دور أي منهج علمي حتى لو تجاوزه الزمن، ما دمنا لا ندعي منهجاً متكاملاً بديلاً، لقصور ذاتي أولاً، ولأن أياً من المناهج الحديثة لم يكن كافياً وحده لتفسير الظواهر الأدبية والثقافية مهما ادعى أصحابه ذلك. فالمنهج التاريخي الاجتماعي أضاء لنا التأثير المتبادل بين إبداع ابن الرومي وواقعه الاجتماعي والسياسي، ومنهج التحليل النفسي فسر بعض الظواهر في شخصيته وأثرها في شعره، والمنهج البِنَوي حلل الظواهر الفنية في شعره، كذلك أسهم في اكتناه رؤيته للوجود والفن.

وشغل البحث أربعة أبواب، جاء الباب الأول (ابن الرومي وعصره) في ثلاثة فصول، تحدث الأول عن (حياة ابن الرومي) وألقى الضوء على أسرته وولادته وأصدقائه وخصومه وتلاميذه ومكانته وشهرته ووفاته وديوانه. وكان الفصل الثاني في (المكونات النفسية والفكرية والثقافية عند ابن الرومي)، وهي العناصر المؤثرة في التطور والتجديد في شعره، لأن شعره كان صورة صادقة لروحه المعذب الناقم، ولثقافته الثرة الخصبة المتنوعة. وكان الفصل الثالث في (موقف ابن الرومي السياسي والاجتماعي)، تناولنا فيه موقفه من الخلافة العباسية

(*) ناقشته لجنة مؤلفة من: د. شاكر الفحام ود. محمود المقداد (عضوين)، دة. أحلام الزعيم (مشرفة).

والمعارضة الممثلة في ثورة يحيى بن عمر وثورة الزنج مبنياً على تشيعه وعلى تكوينه النفسي ونزعته الحضارية.

وبعد أن اكتملت صورة ابن الرومي الإنسان الذي هيأته ظروفه الاجتماعية والنفسية والفكرية ليكون فناناً مجدداً، انتقل البحث إلى معالجة فنه الشعري، ليأتي الباب الثاني بعنوان "ابن الرومي بين التقليد والتجديد" في فصلين، أولهما "التجديد في الموضوعات التقليدية" كالمديح والعتاب، والرثاء، والهجاء، والغزل، ووصف الطبيعة، والزهد. أما الفصل الثاني فقد كان بعنوان "الموضوعات الجديدة"، وهي موضوعات ظهرت في العصر العباسي، وقد ابتكر ابن الرومي عدداً منها، كالمناظرات الشعرية، وفن رثاء المدن، والموضوعات الشعبية، غير أن أبرز موضوعاته الجديدة كان الهجاء الساخر الذي سميناه "السخرية السوداء".

واختص الباب الثالث بالتجديد في الشكل، فتعرض الفصل الأول منه (منهج القصيدة والوحدة العضوية في شعر ابن الرومي)، للإطار العام للقصيدة، ومقدمات القصائد، والوحدة الفنية العضوية. وتناول الفصل الثاني (الخيال والصورة في شعر ابن الرومي) طبيعة الخيال عنده ومنابعه وأثره، كذلك تناول الصورة الشعرية بنوعيها: الصورة العقلية والصورة الفنية، باسطاً البحث في بنية الصورة الفنية وأنماطها. أما الفصل الثالث (اللغة الشعرية عند ابن الرومي) فقد عالج السمات العامة للغته الشعرية، والعلاقات المجازية فيها، والتراكيب، والألفاظ، والعلاقات المعنوية والصوتية. وأما الفصل الرابع (الموسيقى الشعرية عند ابن الرومي) فبحث في الموسيقى الصوتية التي تشتمل على: البحور الشعرية، والقافية والروي، والترصيع، والتناغم الصوتي، والنبر. كذلك بحث في الموسيقى النفسية (الداخلية) وبيّن ارتباطها بعالم الشاعر النفسي وموضوعاته المختلفة.

وكان الباب الرابع (رؤية ابن الرومي للوجود والفن) في فصلين: الأول (رؤية ابن الرومي للوجود) تناول رؤيته لكل من الإنسان، والطبيعة، والزمن، والخير والشر، والموت والوجود الإنساني. والثاني (رؤية ابن الرومي للفن) تناول رؤيته المنبعثة من مركزية الشاعر وعلاقاته بالمتلقي والشعر، وألمّ

بعدد من القضايا التي تتصل بهذه الرؤية مثل: منابع الإلهام، وقضايا الإبداع، ووظيفة الشعر.

وأجملت الخاتمة نتائج البحث، فأكدت ريادة ابن الرومي في عدد من القضايا الفنية.

وبعد، فإن هذه الدراسة المتواضعة التي جاءت بعد دراسات خطيرة لأعلام الثقافة العربية، مثل العقاد والنويهي والمازني وإيليا حاوي وآخرين، لتشعرنا بالتقصير، على الرغم من تأميلنا أنها أضافت إلى ما سبق، بل بالورطة الحقيقية، لأن التصدي لدراسة شاعر باتساع ابن الرومي مخاطرة كبيرة، فكل زاوية في شعره عالم فسيح قياساً على غيره من الشعراء كماً وكيفاً، يحتاج إلى غوص وتعمق وإعمال أدوات بحث ودراسة. والتنكب عنه مخاطرة أكبر لأن في ذلك إهمالاً لأهم فعالية فنية شهدها القرن الثالث الهجري، هي شعر ابن الرومي، بغض النظر عن حكم معاصريه أو معاصرينا، لأن لابن الرومي لغته التي تكاد لا تشبه لغة غيره، والتي ستظل مثار تساؤلات نقدية عبر الآتي من الزمن. ومن هذا الإحساس وهذا الاقتناع، فإن هذه الدراسة ستفتح لنا قبل غيرنا أبواباً أخرى للعبور إلى عالم ابن الرومي الشعري، العالم الذي تورطنا فيه... تورطاً جميلاً!

الهيئة العامة السورية للكتاب

الباب الأول

ابن الرومي وعصره

الهيئة العامة السورية للكتاب

الفصل الأول

حياة ابن الرومي وموقعه من الحركة الشعرية

لعل من المفيد أن نطل على حياة ابن الرومي، ليكون مدخلنا إلى عالمه من جهة الإنسان قبل جهة الفنان، فتكون صحبتنا له مفعمة بالكثير من الألفة، ولأن هناك عوامل كثيرة في حياته أسهمت في تكوينه النفسي والفني، فابن الرومي من الشعراء الذين ارتسمت شخصياتهم في شعرهم، وكان من الشعراء الصادقين في التعبير عن عوالمهم الذاتية، فلم يكن شعره في الأغلب إلا مرآة لروحه، شأنه في ذلك شأن غيره من الشعراء الذين كان شعرهم صورة لهم، كأبي نواس والمتنبي وغيرهما. أما موقع ابن الرومي من الحركة الشعرية في عصره فكان مثار جدل، يمثل جوهر الصراع الفني المحتدم بين تياري التقليد والتجديد، وقد أثّر تكوينه النفسي المضطرب في حكم الناس عليه فنياً وفي معاملة شخصه وشعره.

اسمه ونسبه وأسرته:

هو أبو الحسن علي بن العباس بن جريج (جرجيس) مولى عبيد الله بن جعفر بن المنصور(١). وجده جريج رومي قح، وكان أبوه - على الأرجح - أسيراً

---

(١) ترجمته في: المرزباني، معجم الشعراء : ١٤٥. الثعالبي، خاص الخاص: ١٢٨. البغدادي، تاريخ بغداد: ٢٣/١٢. العباسي، معاهد التنصيص: ١٠٨/١. الصفدي، الوافي بالوفيات: ٣٥٨/٣. السمعاني، الأنساب: ١٨٩/٦. ابن الأثير الجزري، اللباب في تهذيب الأنساب: ٤٤/٢. ابن كثير، البداية والنهاية: ٧٤/١١. حاجي خليفة، كشف الظنون: ٦٧٤. الذهبي، سير أعلام النبلاء: ٤٩٥/١٣. الأمين (محسن)، أعيان الشيعة: ٢٥٠/٨. دائرة المعارف الإسلامية: ١٨١/١. زيدان (جرجي)، تاريخ آداب اللغة العربية: ١٥٨. بروكلمان، تاريخ الأدب العربي: ٤٢/٢... إلخ.

رومياً[٢]، وربما كان عند أسره طفلاً أو في مقتبل العمر، حتى إذا أسلم اتخذ اسماً عربياً يليق بمواليه العباسيين، وليس هناك ما هو أقرب إلى نفوسهم من اسم جدهم العباس، ويبدو أنهم وهبوه حريته، فليس في أخبار ابن الرومي أو أشعاره ما يشير إلى رقّ أبيه. وأمه فارسية الأصل تدعى حسنة بنت عبيد الله السجزي[٣]. وقد أشار إلى نسبه المختلط في قوله[٤]:

١٣ - وكيف أُغضي على الدّنيّة والفرسُ خُؤولي والروم أعمامي

١٤ - وقد تتوّجتُ مـــن ولاء أبي العباس تاجاً يســـمو به السامي

وكان مولد ابن الرومي في يوم الأربعاء الثاني من رجب سنة ٢٢١ هــ في دار بإزاء قصر عيسى بن جعفر بن المنصور، بدرب الختلية ومنطقة العتيقة (أو العقيقية) من الجانب الغربي من بغداد[٥]. وكان الابن الثاني لأسرته بعد أخيه محمد (أبي جعفر)، فسماه أبوه علياً، وهو الاسم الديني المحبب للمسلمين بعامة، وللشيعة بخاصة، بعد أن سمى ابنه الأول باسم النبي. وكناه على عادة العرب بأبي الحسن، وهي كنية علي بن أبي طالب.

وقد مات أبوه وهو صغير، كما يرجح العقاد، لأنه لم يرثه حين وفاته مع أنه قال الشعر وهو صبي في المكتب[٦]. وعلى هذا نستطيع أن نتصور أنه عاش في جو من الحنان والدلال طفلاً لم يعرف سلطة الأب عليه، وأخوه محمد لم يكن أكبر منه إلا بسنوات قليلة، لذلك نرجح أن يكون لأمه الأثر العظيم في تكوين ملامح شخصيته.

---

(2) كاهن (كلود)، تاريخ العرب والشعوب الإسلامية، (ترجمة د. بدر الدين القاسم): ١٠٢.

(3) المرزباني، معجم الشعراء: ١٤٥.

(٤) الديوان (تح: حسين نصار): ج٦/ ص ٢٣٥٦.

(٥) معجم الشعراء: ١٤٥. ابن خلكان، وفيات الأعيان: ٣٦٠/٣.

(٦) العقاد، ابن الرومي: حياته من شعره: ٧٨.

ويدل شعره على أن شبابه كان لاهياً عابثاً، وهذا أمر بدهي لأنه عاش في كنف مواليه حيث الرفاهية ولين العيش، فقد كان ربيب أمه لا أبيه، فعبثه كان متسقاً مع طفولته المدللة، وهو يذكّر بشاعر آخر هو عمر بن أبي ربيعة الذي كان عبثه ارتكاساً للدلال الذي أحاطته به أمه بعد موت أبيه. وسنجد في موضع لاحق التشابه بين الشاعرين لا في السلوك فحسب، بل في الشعر أيضاً.

وقضى ابن الرومي شبابه في اللهو والملذات والنزهات، كما يظهر من شعره الذي يتذكر فيه شبابه، أو في وصفه للرحلات والمجالس والقيان والشراب وغير ذلك. ولا نظن أنه تزوج في فترة مبكرة من شبابه، لأن الزواج قيد ثقيل على شاب لاه عابث.

ويخامرنا الشك في أن يكون زواجه سعيداً، فهو لا يذكر زوجه في شعره الغزلي مشبباً بها على عادة الشعراء القدماء، الذين كانوا يلتذون بذكر زوجاتهم الحبيبات، حتى إن رثاءه لها عند موتها يفتقد العاطفة المتأججة، وإنما يطغى عليه العقل، كما في قوله(٧):

١ - عينيّ شُحّا ولا تسُحّا ... جَلّ مصابي عن البكاءِ

٢ - إنّ الأسى والبكاءَ قِدْماً ... أمران كالدّاءِ والدواءِ

٤ - وما ابتغاءُ الدواءِ إلا ... بُغيا سبيلٍ إلى البقاءِ

٥ - ومبتغي العيشِ بعد خِلٍّ ... كاذبُه خُلّةَ الصفاءِ

وفي ديوانه قصيدة يتحدث فيها عن عزمه على الزواج(*)، ويبدو أنه تزوج ثانية بعد وفاة زوجه الأولى، ويشير شعره إلى أنه قد ولد له ثلاثة أبناء: أكبرهم هبة الله، وأوسطهم محمد، وأصغرهم لا نعرف اسمه، وقد ماتوا جميعاً في حياته، فسعروا ناراً في قلبه لاذعة تأججت في شعره، وتركت آثاراً من الشحوب في نفسيته وحياته.

---

(٧) الديوان (تح: حسين نصار): ج ١/ ص ٧٩ - ٨٠.

(*) الديوان: ١٨٢/١.

وكان ابنه محمد أول قطاف المنية، تردى على أيدي ذويه مريضاً منزوفاً، وبكاه في قصيدة طويلة يقول فيها(٨):

٤ - توخّى حمام الموت أوسط صبيتي | فلله كيف اختار واسطة العقدِ

١٠ - ألح عليه النزف حتى أحاله | إلى صفرة الجاديّ عن حمرة الوردِ

١١ - وظل على الأيدي تساقط نفسه | وينوي كما ينوي القضيب من الرندِ

ونستدل من الأبيات أن محمداً مات وهو في رنق الطفولة، فلا غرو أن يكون موته كارثياً على أبيه. وما كاد حزنه يهجع حتى أيقظه من جديد موت الابن الأكبر (هبة الله) وهو فتى غض، هصرته المنية قبل الأوان(٩):

١٧ - يا حسرتا فارقتني فنناً | غضاً، ولم يثمر ليَ الفننُ

وكان الموت دؤوباً في مطاردته، فخطف منه ابنه الأصغر أيضاً، ثم زوجه، ثم خالته التي كانت تحنو عليه، وخاله الذي مات قبل أولاده، يقول في رثائه(١٠):

٢٧ - أعلاّنُ من أخشى ليؤنسَ وحدتي | ويدحرُ عني الهمَّ عند احتضارِهِ؟

٤٣ - محمدُ كم قد بَتَّ ريحانَ صدرِهِ | ونازعَه في الليلِ فضلَ إزارِهِ

وتدلنا القصيدة على أن خاله كان يدعى علاّن ويكنى بأبي القاسم، ويدل البيتان السابقان على تعلق ابن الرومي بخاله الذي كان يواسيه ويخفّف عنه همومه، ولا غرو فإن ابن الرومي ربي في كنف أهل أمه بعد وفاة أبيه. أما أمه فقد ماتت وهو كهل، ورثاها رثاء حاراً في شعره بقصيدة طويلة، يقول فيها(١١):

١١ - أقولُ وقد قالوا: أتبكي كفاقدٍ | رضاعاً، وأين الكهل من راضعِ الحَلَمْ؟

١٢ - هي الأمُّ يا للناسِ جُرِّعتُ فقدَها | ومن يبكِ أماً لم تُذَمْ قطُّ لم يُذَمْ

---

(8) الديوان: ٦٢٤/٢.

(9) الديوان: ٢٥١٥/٦.

(10) الديوان:١١٣١/٣.

(11) الديوان: ٢٣٠٠/٦.

وفقد أخاه أبا جعفر محمداً، وهو قد جاوز الثلاثين من عمره، ورثاه في شعره[١٢]. هكذا كان ابن الرومي يقف في وجه زمنه كالحاً عارياً سلبياً، وهو يودع هذه القافلة الفانية التي تركته سريعاً، وهو لما يزل شاباً أو في مطلع الكهولة.

أساتذته وتلامذته وأصدقاؤه ومعاصروه:

من العلماء الذين تتلمذ عليهم ابن الرومي محمد بن حبيب (ت ٢٤٥ هـ) الذي كان صديقاً لوالده، وهو لغوي نسابة مشهور، وفي ديوان ابن الرومي إشارة توحي بأن الشاعر كان دائم الاستشارة له[١٣]، ولعله استقى منه معظم علمه في اللغة والغريب، ويروي ياقوت على لسان الشاعر أن محمد بن حبيب كان إذا مرّ به شيء يستغربه ويستجيده يقول له: يا أبا الحسن، ضع هذا في تامورك[١٤]. وفي "خزانة الأدب" للبغدادي خبر منقول عن العسكري يقول: "اجتمع رواة بغداد على أن (دَرِم) مفتوح الدال مكسور الراء إلا ابن الرومي الشاعر، فإنه ذكر أن روايته (دِرَم) بكسر الدال وفتح الراء وكان يعزوه إلى محمد بن حبيب. وإنما احتاج إلى أن يجعله هكذا في شعره هارباً من التوجيه، فقد كان ابتداء قصيدته:

أفيضا دماً إن الرزايا لها قِيَمْ

فبناها على فتح ما قبل الروي، ثم قال:

فطارت جباراً مثل صاحبها دِرَمْ

وأنشدها عليّ هكذا، فأنكر ذلك عليه أبو العباس ثعلب"[١٥].

ويبدو أن ثعلباً العالم المشهور لم يكن على علاقة طيبة بابن الرومي، ولعله كان أستاذاً له إلى حين، ثم حدث ما عكر صفو العلاقة بينهما، إذ نراه

---

(12) الديوان: ١/١٦٠.

(13) الديوان: ٤/ص ١٥٦٧ (قال ابن الرومي: قال لي محمد بن حبيب: الشنف: ما ظهر من البغضة في العين).

(14) معجم الأدباء: ٦/٤٧٤.

(15) خزانة الأدب (تح: عبد السلام هارون): ٤/٤٤٩.

يتصدى لابن الرومي، غير أن الشاعر كان يعترف له بأرابته في النحو، ولكنه كان ينكر عليه آراءه في اللغة، وقد جاء في أمالي المرتضى أنه كان يقول لتلامذته: اعرضوا شعري على ثعلب، فما أنكره من لغته فلا تلتفتوا إليه فإني أعلم منه باللغة[١٦].

وفي الجزء السابع من الأغاني يروي ابن الرومي عن قتيبة عن عمرو السكوني بالكوفة عن أبيه عن الحسين بن الضحاك[١٧]، وقد يكون هذا الرجل أحد أساتذته، وهو أبو رجاء قتيبة بن سعيد بن جميل الثقفي المحدث، كما يرى العقاد[١٨]. وعاصر ابن الرومي عدداً من العلماء دون أن يتتلمذ عليهم، مثل المبرد محمد بن يزيد (ت ٢٨٦ هـ)، وقد قال فيه قصيدة طويلة[١٩]، يمدحه ويتوسطه عند صاعد بن مخلد كاتب الموفق، ولا نظن أن علاقته به كانت حسنة لأن المبرد كان من أنصار البحتري.

ومن العلماء الذين عاصرهم ابن الرومي أبو بكر الصولي (ت ٣٣٥ هـ) المدافع عن مذهب الحداثة الشعرية، وكانت معرفته إياه في أخرة من حياته، يقول الصولي بعد أن يستشهد بشعره بإعجاب: "وإنما جئت بابن الرومي لأنه ممن رأيت وشاهدت، وهو أقرب المحسنين عهداً، وآخرهم موتاً"[٢٠].

وكانت علاقته بالأخفش الأصغر علي بن سليمان (ت ٣١٥ هـ) وطيدة، وهو تلميذ المبرد، وكان أفتى من ابن الرومي، وسرعان ما نشب الخلاف بينهما لسبب فني، إذ إن الأخفش عاب بعض شعر ابن الرومي، وكان بينهما منافسة[٢١]، فهجاه بقصيدة يقول فيها[٢٢]:

---

(16) أمالي المرتضى (تح: أبو الفضل إبراهيم): القسم الأول/ ٢٣٩.

(17) الأصفهاني، الأغاني (مصورة دار الكتب): ١٧٥/٧.

(18) العقاد، ابن الرومي: حياته من شعره: ٨٧.

(19) الديوان: ٧٥٥/٢.

(20) أخبار أبي تمام: ٢٥.

(21) ابن رشيق، العمدة: ١٦٨/٢. ابن خلكان، وفيات الأعيان: ٣٠١/٣.

(22) الديوان: ٧٤١/٢.

٢٠ - قلت لمَن قال لي: عرَضْــتُ علــى الأخفــش مـــا قلتُــــه فمــا حمِــدَهْ:

٢١ - قصّرتَ بالــشعر حــين تعرضُــه علــــى مُبَـــين العمـــى إذا انتقـــــدَهْ

٢٢ - مــا قــــالَ شــعراً ولا رَواهُ فــلا ثعلبَـــــــهُ كـــــانَ لا ولا أســـــــدَهْ

ويبدو أن ابن الرومي كان يعاني العلماء كما عانى بعده المتنبي رقابتهم اللغوية على الشعر، وقد مرّ بنا موقفه من ثعلب، وهذا الأخفش يريد أن ينال من شاعر بغداد ليشتهر ويعلو صيته، يقول ابن خلكان في ترجمته: "وكان بين الأخفش المنكور وبين ابن الرومي الشاعر منافسة، فكان الأخفش يباكر داره ويقول عند بابه كلاماً يتطيّر به، فكثر ذلك منه، فهجاه ابن الرومي بأهاج كثيرة، وهي مثبتة في ديوانه، وكان الأخفش يحفظها ويوردها في جملة ما يورده استحساناً لها وافتخاراً بأنه نوّه بذكره إذ هجاه، فلما علم ابن الرومي بذلك أقصر عنه"(٢٣).

ولم تكن علاقته حسنة باللغوي النحوي الزجّاج (ت ٣١١ هـ)، وكذلك كان يزدري لغوياً آخر هو المفضل بن سلمة (ت ٣٠٠ هـ). وموقفه هذا يعيد إلى الذهن موقف أبي تمام من معاصريه، ونظن أن هذا الصراع بينه وبين اللغويين إنما هو صراع فني بين تيار التجديد وتيار التقليد. على كل حال، لم يستطع هؤلاء أن ينفذوا إلى شعر ابن الرومي فيطعنوا فيه، لأنه كان ذا معرفة واسعة باللغة وغريبها، وإنما حاولوا تحطيم شخصيته مستغلين ضعفه النفسي، وأزماته الروحية.

وكان له أصدقاء وتلاميذ كثيرون جمعه بهم المذهب الفني أو الفكري، وأول أصدقائه الشاعر مثقال، محمد بن يعقوب الواسطي، وكان من جملة شعراء لازموا بغداد، يقول ابن الجراح: "وكان ابن أبي حكيم، وابن معروف، وابن الرومي، ومثقال، والباخرزي، والفتّال، وأحمد بن صالح الحرون، وأبو بكر بن بوران الخبّازة، وأبو يوسف بن الدقاق الضرير، في لف من الشعراء قاطنين بغداد في وقت انتقال السلطان عنها إلى "سر من رأى" وكانوا يتهاجون ويتهاترون، وكان

(23) وفيات الأعيان: ٣٠١/٣.

مثقال أحطّهم في ذلك"(٢٤). وقد كانت هذه المعركة مبكرة، انخرط فيها ابن الرومي في مطلع شبابه، ولعله كان يريش سهام الهجاء دربة وامتحاناً لشاعريته، وقد بدأها بانحيازه إلى صديقه مثقال ناحلاً إياه بعض القصائد اللاذعة.

ولم يكن مثقال غلام ابن الرومي، كما توهم صاحب "الفهرست" ومن أخذ عنه، وإن روى عنه الأشعار، وعمل مئة ورقة من شعره(٢٥)، لأنه كان أسنّ منه، فقد عاصر مثقال أبا تمام ولازمه فترة. يروي الصولي الذي كان قريب عهد بابن الرومي ومثقال في كتابه "أخبار أبي تمام" ما يدل على ذلك، يقول: "(علي بن سليمان) قال: حدثني علي بن العباس الرومي، قال: حدثني مثقال، قال: دخلت على أبي تمام وقد عمل شعراً لم أسمع أحسن منه، وفي الأبيات بيت واحد ليس كسائرها، وعلم أني قد وقفت على البيت، فقلت له: لو أسقطت هذا البيت! فضحك وقال لي: أتراك أعلم بهذا مني؟ إنما مثل هذا مثل رجل له بنون جماعة، كلهم أديب جميل متقدم، فيهم واحد قبيح متخلف، فهو يعرف أمره ويرى مكانه، ولا يشتهي أن يموت، ولهذه العلة وقع مثل هذا في أشعار الناس"(٢٦).

لهذا الخبر أهمية تجعلنا نعتقد أن الذي جمع بين ابن الرومي ومثقال هو إعجابهما بأبي تمام، فقد كان ابن الرومي أميل في شعره إلى أبي تمام، وعلى النقيض من البحتري. وكان من المجدي أن نعرف شيئاً عن خالد القحطبي الشاعر الذي اشتركا في هجائه، وغيره من الشعراء الخصوم، غير أن المصادر لا تذكر لنا ما يضيء عتمة السؤال.

ومن أصدقائه جحظة البرمكي، أحمد بن جعفر (ت ٣٢٣ هـ) وكان شاعراً وعازفاً على الطنبور، ومنجماً، وكان من ظرفاء العصر المعدودين، وكان شيعياً ضيق العيش، وشعر جحظة ذو نزعة شعبية، ولهذه الأسباب

(24) الورقة: ١١٣- ١١٤.

(25) ابن النديم، الفهرست: ١٩٠.

(26) أخبار أبي تمام: ١١٤-١١٥. يؤكد المرزباني هذا الخبر أيضاً في: الموشح: ٤٩٢- ٤٩٣.

مجتمعة أصبح صديقاً لابن الرومي، وكان بينهما مداعبات وأشعار، وفيه يقول القصيدة المعروفة التي منها[٢٧]:

٤ - تَخالُه أبداً من قُــبح مَنظَــره مُجاذباً وتَــراً أو بالعـــاً حجَــرا

٥ - كأنه ضِفدعٌ فـــي لجّــةٍ هــرمٌ إذا شـــدا نغمـــاً أو كـــرّر النظَـــرا

وكان له صحبة جيدة مع علي بن يحيى المنجم (ت ٢٧٥ هـ) وابنه يحيى بن علي (ت ٣٠٠ هـ)، وكان الأول من فضلاء العصر، اشتهر برعايته للعلماء والأدباء، وبمكتبته الضخمة التي جعل منها محجة لمثقفي زمنه، وكان عالماً بصنوف المعرفة، وكان معتزلياً وكذلك كان ابنه يحيى، ولابن الرومي فيهما قصائد كثيرة تفيض إعجاباً وإكباراً[٢٨].

ومن المعتزلة الذين اتصل بهم ابن الرومي الناشئ الأكبر (ت ٢٩٣ هـ)، وهو شاعر وناقد ومنطقي وعالم بالنحو والعروض، ومصنف لكتب ورسائل مختلفة. يروي ياقوت في معجمه أن ابن الرومي لم يكن يفارق حانوت الناشي في أواخر حياته[٢٩]. وقد تخللت العلاقة بينهما جفوة ومشاحنة، فابن الرومي يهجوه بقصيدة هجاء يدل على الغيظ والحسد من الناشئ الذي نال شهرة واسعة في بغداد، يقول فيها[٣٠]:

١ - يُرجِــفُ القــردُ بــأنـي زائـــلُ العَقـــلِ مُوَسْـــوَسْ

١٠ - كيـــفَ لا يـــشـــتدُّ وسواســـي وأشـــعارُك تُـــدرَسْ؟

١٣ - قيـــلَ لـــي إنـــك شُـــعِّرتَ فـــضـــاقَ المتـــنفَّسْ

١٦ - مـــا اقْتَنَـــى مثلَـــك دهـــرُ الـــسُّـــوء إلا حـــينَ أفلَـــسْ

---

(27) الديوان: ١٠٩٢/٣.

(28) مثالاً لذلك ينظر: الديوان: ١٣٨/١.

(29) معجم الأدباء: ٢٣٥/٥.

(30) الديوان: ١١٩٦/٣- ١١٩٧.

وكان أقرب الناس إلى ابن الرومي تلامذته الثلاثة، الناجم وابن المسيب وابن الحاجب، ويبدو أنهم كانوا جماعة واحدة متآخية. أما ابن المسيب فهو علي بن عبد الله بن المسيب الكاتب، وكان شاعراً أيضاً، وهو فارسي الأصل، يقول فيه ابن الرومي(٣١):

٢ - يا شاعرَ العجَمِ الكرامِ كما   أنّ ابْنَ حُجْرٍ شاعرُ العربِ

وكان جار ابن الرومي أيضاً(٣٢)، ملازماً له، يروي عنه أشعاره، نقل عنه العسكري في "ديوان المعاني" أشعاراً لابن الرومي ثلاث مرات، وذكر أنه كان راوية له(٣٣).

وأما الناجم فهو أبو عثمان سعيد بن الحسن (ت ٣١٤ هـ)، وهو أكثرهم رواية لشعر ابن الرومي، وتمثلاً لمذهبه الفني، وقد نقل عنه القالي في أماليه ست مرات(٣٤). جاء في ترجمته في "فوات الوفيات" أنه "كان يصحب ابن الرومي ويروي أكثر شعره وله معه أخبار"(٣٥). وكان الناجم تلميذاً نجيباً، يظهر في شعره روح أستاذه وأسلوبه، وهو مثله يفتّق المعاني، ويورد منها ما كان طريفاً مدهشاً، كقوله(٣٦):

طالبتُ من شرّدَ نومي وذعَرْ   بقُبلةٍ تُحسِنُ في القلبِ الأثَرْ

فقال لي مستعجلاً وما انتظَرْ   ليس لغيرِ العينِ حظٌّ في القمَرْ

وأما ابن الحاجب فهو أبو شيبة سلامة بن سعيد الحاجب ، وعلى الأرجح فإن أباه الحاجب هو الذي قتله صاحب الزنج كما جاء في تاريخ الطبري(٣٧)، وكان

---

(31) الديوان: ١/١٤٦.

(٣٢) ابن عبد البر القرطبي، بهجة المجالس: ١/٢٧٥.

(٣٣) أبو هلال العسكري، ديوان المعاني: ١/١٣١.

(٣٤) القالي، الأمالي: ١/٨٣- ٢٢٣- ٢٢٤- ٢٢٥- ٢٢٨.

(٣٥) الكتبي، فوات الوفيات: ٢/٥١. وانظر أيضاً: الشابشتي، الديارات: ٩٤.

(٣٦) القالي، الأمالي: ١/٢٢٧.

(٣٧) الطبري، تاريخ الرسل والملوك (دار الكتب العلمية - ١٩٨٧): ٥/٤٨١.

صديقاً لابن الرومي، وتلميذاً له، وممن جمعوا شعره[٣٨]، ولابن الرومي فيه قصيدة طويلة، روى الحصري قصتها مع خبر نقل عن الناجم، قال: "قال الناجم: جلست معه (أي ابن الرومي) على باب داره، وقد أبلّ من علّة فمر بنا ابن الحاجب، فقال: قوما عندي نتحدث اليوم، وعندي مصوص وأشياء لطيفة لا تضرّك، وأشرب مع أبي عثمان بحضرتك، ونتآنس يومنا، فقال: إنا نأتيك الساعة وأبو عثمان فامضِ ونحن في أثرك، فمضى ولحقناه، فحجب عنا وانصرفنا وأبو الحسن مغضب، فدخلت على أبي الحسن في ذلك اليوم فوجدت بين يديه قصيدة طويلة جداً أولها:

نجّاكَ يا بْنَ الحاجـبِ الحاجـبُ ... وأين ينجـو منّـيَ الهـاربُ؟

فعجبت من سرعة عمله وقلت: أعزّك الله، متى عملتها؟ قال: الساعة. قلت: وأين مسوّدتها؟ قال: هي هذه. قلت: وما فيها حرف مصلح! قال: قد استوت بديهتي وفكرتي فما أعمل شيئاً فأكاد أصلحه"[٣٩].

وكانت علاقته بهؤلاء الثلاثة في الشطر الأخير من حياته، عندما ساءت صحته وأنهكته الأمراض، واضطرب هضمه للطعام، وابتعد عن الشرب.

وعلى الرغم من أن ابن المعتز (قتل عام ٢٩٦ هـ) كان معاصراً لابن الرومي فإنهما لم يلتقيا، ويبدو أن كليهما لم يكن يكنّ للآخر أي مودة، وعندما ألف ابن المعتز كتابه "طبقات الشعراء" لم يترجم لابن الرومي بل أهمله إهمالاً تاماً، ويرى محقق الكتاب عبد الستار فراج أن سبب ذلك الإهمال لترجمة ابن الرومي يعود إلى أنه هجا المعتز حين خلع من الخلافة في قصيدة مطلعها[*]:

١ - أمسى الشبابُ رداءً عنك مُـستلبَا ... ولن يدومَ على العَصرين مـا اعتَقَبـا

---

(٣٨) المرزباني، معجم الشعراء: ١٠٨. الفهرست: ١٩٠. القفطي، المحمدون من الشعراء: ٤ (ويسميه محمد بن أحمد، وهو خطأ لأن ابن الرومي يذكره باسمه مراراً في شعره).

(٣٩) الحصري، جمع الجواهر: ٢٩٢.

(*) الديوان: ٣٣٦/١.

ولأن ابن الرومي كان ملازماً للقاسم بن عبيد الله الذي كان من خصوم عبد الله بن المعتز، فهو الذي أشار بالقبض عليه حينما توفي المعتضد(٤٠).

وكان من الطبيعي ألا يلتقي الشاعران، لاختلاف الوضع الاجتماعي والموقف الفني بينهما، وقد عبّر ابن الرومي عن هذا الرأي في خبر جاء فيه أن لائماً لامه وقال له: لمَ لا تشبه تشبيه ابن المعتز وأنت أشعر منه؟ فقال له: أنشدني شيئاً من شعره أعجز عن مثله. فأنشده صفة الهلال:

فانظُرْ إليه كزورقٍ مــن فـضّةٍ ... قد أثقلَتْه حُمولــةٌ مــن عَنْبَــرِ

فقال ابن الرومي: زدني. فأنشده:

كـــــأنّ آذَرْيونَهــــــا ... والـــشمسُ فيـــه كاليـــةْ

مَـــداهنٌ مـــن ذهـــبٍ ... فيهـــا بقايـــا غاليـــةْ

فقال ابن الرومي: واغوثاه! لا يكلف الله نفساً إلا وسعها، ذلك إنما يصف ماعون بيته لأنه ابن الخلفاء، وأنا مشغول بالتصرف في الشعر وطلب الرزق به، أمدح هذا مرة وأهجو هذا كرة، وأعاتب هذا تارة، وأستعطف هذا طوراً(٤١).

أما الخصومة التي قامت بين ابن الرومي والبحتري فهي ذات أهمية خاصة، لأنها مثلت الصراع بين تيار التجديد الذي ينهل من الثقافة، ويجسد التطور الحضاري للعصر، والتيار المحافظ الذي يتمسك بتقاليد القدماء في الأسلوب الشعري، وفي استخدام لغة شعرية سائدة. ويلخص البحتري هذا الصراع في معرض هجائه لعبيد الله بن عبد الله بن طاهر الذي وقف مع ابن الرومي في هذا الصراع، يقول(٤٢):

١٤ - كلّفتمونـــا حـــدودَ مـــنطقِكم ... والشعرُ يُغْني عــن صِــدْقِه كَذِبُــهْ

---

(٤٠) ابن المعتز، طبقات الشعراء (مقدمة المحقق): ١٠-١١.

(٤١) ابن رشيق، العمدة: ٢٣٦/٢. العباسي، معاهد التنصيص: ١٠٨/١. ابن تغري بردي، النجوم الزاهرة: ٩٦/٣.

(٤٢) ديوان البحتري (تح: الصيرفي): ٢٠٩/١.

١٦ - والشعرُ لمْحٌ تكفي إشــارتُه   ولــيس بالهَــذْرِ طُوِّلَــتْ خُطَبُــهْ

وهو في البيت الأخير يلمح إلى ابن الرومي الذي كان يطيل قصائده إلى حد الإسراف، كذلك فإن ابن الرومي يهجوه ويشتد عليه، ويتهمه بالسرقة لأنه يسلخ معانيه من شعر القدماء، فالتقليد في رأيه نوع من الاختلاس، يقول(٤٣):

٢١ - قُبحاً لأشياءَ يأتي البُحتــريُّ بهــا   من شعرِهِ الغـثِّ بعــدَ الكـدِّ والتعـبِ

٢٤ - وقد يجيء بخَلْـطٍ فالنُّحــاسُ لــه   وللأوائـــلِ صـــافيهِ مـــن الـــذهبِ

٢٨ - عبدٌ يُغيرُ على المــوتى فيــسلبُهم   حُــرَّ الكــلام بجَــيشٍ غيــرِ ذي لجَــبِ

٥٤ - يَعيبُ شعري، وما زالت بــصيرتُه   عمياءَ عن كــلِّ نــورٍ ســاطعِ اللهَــبِ

وقد ساعد الذوق المحافظ الذي ساد في العصر - كما يقول د. شوقي ضيف - في أن ترجح كفة البحتري المحافظ كفة ابن الرومي المجدد، وأن يقف في صفه لا علماء اللغة وحدهم من أمثال المبرد، بل كثرة كثيرة من الشعراء، على حين كان ابن الرومي يعيش لعصره فيما يشبه عزلة من معاصريه مع تفوقه على زميله تفوقاً واضحاً بملكاته الشعرية الخصبة. ولكنه لم يكن يحتفظ للشعر بصياغته الموروثة وتقاليدها على نحو ما يحتفظ البحتري، فوقع بعيداً عن ذوق الكثرة الغالبة من الشعراء والنقاد(٤٤).

وإذا كان الخلاف الفني قد استمر بينهما، فإن الخلاف الشخصي انطفأ في نهاية الأمر، بعد أن تصالحا، وأقر كل منهما بفضل صاحبه.

وضعه الطبقي:

نقرأ في قصائد ابن الرومي ملامح الفقر والإدقاع، يعرضها على ممدوحيه مسوغاً إلحافه الشديد في طلب العطاء، بنبرة حزينة تارة، وسخرية شاحبة تارة أخرى، كما في قوله(٤٥):

---

(٤٣) الديوان: ١/٢٧٠- ٢٧١.

(٤٤) ضيف (د. شوقي)، العصر العباسي الثاني: ٢٨٦.

(٤٥) الديوان: ١/٣٢٢.

١٠٥ - ثوبيَ الرثُّ والثيابُ طِـراءٌ وطعــامي برغمـــيَ المَجْــشوبُ

١٠٩ - ومحلّـــــي عاريّـــةٌ وجـــداراتُ بيـــوتي فكلُّهــــا منقـــــوبُ

أو قوله(٤٦):

١٦ - أبعدَ ما اقتطعوا الأمــوالَ واتّخــذوا حــــدائقاً وكرومـــــــاً ذاتَ تعـــريشِ

١٧ - يحاسدوني وبيتــي بيــتُ مــسكَنةٍ قــد عــشّشَ الفقــرُ فيــه أيّ تعــشيشِ

واستقراء هذه النصوص مع مقارنتها بأخباره وتطور حياته يفضي بنا إلى استنتاج أن ابن الرومي كان ميسوراً في بداية حياته، فهو قد ولد في كنف مواليه العباسيين من ولد المنصور، وكان يحيا في بلهنية من العيش طالما تغنّى بها في قصائده التي يتذكر فيها أيام شبابه، إذ كان يقضي شطراً من وقته في النزهات ورحلات الصيد مع علية القوم، أو في ارتياد دور اللهو والطرب، وبعض الحوانيت والأديرة، أو في المشاركة في أفراح أعيان المجتمع وحضور موائدهم ومجالسهم، وكثيراً ما يصف لنا ابن الرومي قصور هؤلاء وما تزخر به من نفائس الأثاث والمتاع، وبدائع الرياض والحدائق. ومن كان هذا ديدنه فهو في يسر من الحياة لا ينكر، ونحن نعلم أن الموالي في العصر العباسي لم يعودوا يشعرون بالغبن، وإنما كانوا يعاملون أحسن معاملة في المستوى الاجتماعي والسياسي، ولذلك يمكن أن نتصور أن ابن الرومي كان يعيش في رحاب العباسيين في مطلع حياته كأنه واحد منهم.

ولكن ماذا جرى بعد ذلك؟ لقد عصف به الزمان، ورماه بالمصائب التي ناء بها قلبه وعقله، وأول هذه المصائب موت أفراد أسرته واحداً تلو الآخر. كذلك فإن كوارث طبيعية أصابت بعض أملاكه، فقد أتى الحريق على أرض مزروعة له، وإذا بعض الناس يجور على أملاكه ويغتصب منه منازله، فيقول مخاطباً سليمان ابن عبد الله الأمير مستغيثاً به(٤٧):

---

(٤٦) الديوان: ١٢٥٩/٣.

(٤٧) الديوان ١٨٢٥/٥ - ١٨٢٦.

٢ - ولي وطــنٌ آلَيْــتُ ألا أبيعَــهُ وألاّ أرى غيري له الــدهرَ مالكــا
٧ - وقد ضامَني فيه لئيمٌ وعزّنــي وها أنــا منـــه مُعْـصِمٌ بحِبالكـا
٨ - وأحْدث أحداثاً أضرّت بمنزلــي يُريغ إلى بيعيــهِ منـــه المــسالكا

ويغرق في الديون والفقر والحاجة، ويتجه إلى ذوي اليسر والثروة يطلب عوناً فيؤوب بالخيبة، لأنه كان مبغّضاً مردوداً، ولم يكن ابن الرومي شاعر بلاط الخلافة فينال من الأعطيات ما ينال غيره من الشعراء، لذلك يمكننا القول إنه كان يتردى في مهاوي الفقر يوماً بعد يوم، ولاسيما في النصف الثاني من حياته، ويبدو أنه انتقل من بيته الأول عند مواليه العباسيين ليسكن بين عامة الشعب، كما هو واضح من شكواه من بعض جيرانه من العامة كالمؤذن الذي كان يزعجه، وكما في وصفه لحياة العامة وأصحاب المهن، وغير ذلك مما تردد صداه في شعره، وهو ما لا يجذب سكان القصور ولا المناطق الراقية المنعزلة عن هذا الصخب الشعبي.

وفاته:

تضاربت الأقوال في تاريخ وفاته، يجملها ابن خلكان في قوله: "توفي يوم الأربعاء لليلتين بقيتا من جمادى الأولى سنة ثلاث وثمانين، وقيل أربع وثمانين، وقيل ست وسبعين ومئتين ببغداد، ودفن في مقبرة باب البستان"[٤٨]. ولكن المؤرخين يرجحون سنة ٢٨٣ هـ، مثل ابن العماد في "شذرات الذهب"، وابن كثير في "البداية والنهاية"، وابن الجوزي في "المنتظم"، وابن الأثير في "اللباب"، ويكتفي بها المرزباني في معجمه.

ولم يكن الخلاف على سنة الوفاة فحسب، بل امتد أيضاً إلى سبب موته، فالمصادر القديمة تذكر أنه مات اغتيالاً بالسم على يد القاسم بن عبيد الله وزير

(٤٨) وفيات الأعيان: ٣٦١/٣. وانظر أيضاً: معجم الشعراء: ١٤٥. شذرات الذهب: ١٨٨/٢. تاريخ بغداد: ٢٦/١٢. الأنساب: ١٨٩/٦. النجوم الزاهرة: ٩٦/٣. اللباب: ٤٤/٢. كشف الظنون: ٦٧٤. البداية والنهاية: ٧٥/١١. المنتظم: ١٦٨/٥.

المعتضد، وكان معروفاً بالبطش، وابن الرومي نفسه يلمح في شعره إلى أن القاسم كان قد نوى اغتياله لخبث لسانه، وذلك لأنه لم يكن يعطي ابن الرومي الضريبة التي كان يطلبها من كل وزير أو قائد أو صديق بإلحاف شديد، فأخذ يهجوه هجاء لاذعاً. يقول ابن الرومي مخاطباً القاسم بن عبيد الله(٤٩):

١٩ - كُلّي هجاءٌ وقتلي لا يحلُّ لكـم   فما يُـداويكمُ منّـي سـوى الجُـودِ

وقد جاء في أمالي المرتضى خبر عن موته يقول: "اتصل بعبيد الله بن سليمان بن وهب أمر علي بن العباس الرومي، وكثرة مجالسته لأبي الحسين القاسم ابنه، وسمع شيئاً من أهاجيه، فقال لأبي الحسين: قد أحببت أن أرى ابن روميك هذا. فدخل يوماً عبيد الله إلى أبي الحسين وابن الرومي عنده، فاستنشده من شعره فأنشده، وخاطبه، فرآه مضطرب العقل جاهلاً، فقال لأبي الحسين - بينه وبينه-: إن لسان هذا أطول من عقله، ومن هذا صورته لا تؤمن عقاربه عند أول عتب، ولا يفكر في عاقبة، فأخرجه عنك. فقال: أخاف حينئذ أن يعلن ما يكتمه في دولتنا، ويذيعه في تمكننا. فقال: يا بني لم أرد بإخراجك له طرده، فاستعمل فيه بيت أبي حية النميري:

فقلنا لها سـراً: فـديناكِ إلا يـرُحْ   صحيحاً، فإن لم تقتليـه فـألْمِمي

فحدث القاسم ابن فراس بما جرى، وكان أعدى الناس لابن الرومي، وقد هجاه بأهاجٍ قبيحة، فقال له: الوزير أعزه الله أشار بأن يغتال حتى يستراح منه، وأنا أكفيك ذلك. قال: فسمه في الخشكنانج، فمات. قال الباقطاني: والناس يقولون ما قتله ابن فراس، وإنما قتله عبيد الله"(٥٠).

وتعد هذه الرواية أفضل الروايات عن موته بالسم، ولكنها لا تخلو من ضعف، لأن عبيد الله فيها لم يرَ ابن الرومي إلا قبيل وفاته، مع أن قصائده تدل على أنه كان على صلة به بضع سنوات(٥١). وهناك رواية أخرى أوردها ابن

---

(٤٩) الديوان: ٦١١/٢.

(٥٠) أمالي المرتضى: ٤٤٦/١.

(٥١) العقاد، ابن الرومي: حياته من شعره: ٢٢٦. جست، ابن الرومي: ٦٥.

خلكان تقول: "وكان سبب موته، رحمه الله تعالى، أن الوزير أبا الحسين القاسم بن عبيد الله بن سليمان بن وهب وزير الإمام المعتضد كان يخاف من هجوه وفلتات لسانه بالفحش، فدسّ عليه ابن فراس، فأطعمه خشكنانجة مسمومة وهو في مجلسه، فلما أكلها أحس بالسم فقام، فقال له الوزير: إلى أين تذهب؟ فقال: إلى الموضع الذي بعثتني إليه. فقال له: سلم على والدي. فقال: ما طريقي على النار. وخرج من مجلسه وأتى منزله وأقام أياماً ومات"(٥٢).

ويرى العقاد وروفون جست هذه الرواية ضعيفة جداً أيضاً، من خلال العبارتين "سلم على والدي" و"ما طريقي على النار"، لأن أبا القاسم عبيد الله عاش بعد ابن الرومي، فهو قد مات في سنة ٢٨٨ هـ(٥٣). وبقيت رواية ثالثة تثير الجدل، أوردها ابن القارح في رسالته إلى أبي العلاء المعري، هذا نصها: "قال أبو عثمان الناجم: دخلت عليه في علته التي مات فيها، وعند رأسه جام فيه ماء مثلوج، وخنجر مجرد لو ضرب به صدر خرج من ظهر، فقلت: ما هذا؟ قال: الماء أبل به حلقي فقلما يموت إنسان إلا وهو عطشان، والخنجر إن زاد علي الألم نحرت به نفسي. ثم قال: أقصّ عليك قصتي تستدل بها على حقيقة تلفي: أردت الانتقال من الكرخ إلى باب البصرة، فشاورت صديقنا أبا الفضل - وهو مشتق من الإفضال - فقال: إذا جئت القنطرة فخذ على يمينك - وهو مشتق من اليُمن - واذهب إلى سكة النعيمة - وهو مشتق من النعيم - فاسكن في دار ابن المعافى - وهو مشتق من العافية -. فخالفته لتعسي ونحسي، فشاورت صديقنا جعفراً - وهو مشتق من الجوع والفرار - فقال: إذا جئت القنطرة فخذ على شمالك - وهو مشتق من الشؤم - واسكن دار ابن قلابة. وهي هذه لا جرم، قد انقلبت بي الدنيا! وأضرّ ما عليّ العصافير في هذه السدرة تصيح: سيق سيق! فها أنا في السياق! ثم أنشد:

---

(٥٢) وفيات الأعيان: ٣/٣٦١.

(٥٣) العقاد: ٢٢٥. جست: ٦٥.

أبا عثمـــانَ، أنـــتَ قَريـــعُ قومِـــكْ وَجُـــودُك للعـــشيرةِ دونَ لومِـــكْ

تمتّـــعْ مـــن أخيـــك فمـــا أراه يـــراك ولا تـــراهُ بعـــدَ يومِـــكْ

وألحّ عليه البول فقلت له: البول ملحّ بك. فقال:

غـــداً ينقطِـــعُ البَـــولُ ويـــأتي الوَيـــلُ والعَـــولُ

ألا إن لقـــــاءَ اللـــــــهِ هَوْلٌ دونَه الهَـــولُ

ومات من الغد"[٥٤].

فالروايتان الأوليان تتفقان على أنه مات بالسم، وهذا ما ذكره معظم المصادر عند الحديث عن وفاته، ولكن هل يعقل أن يصرح القاسم (أو أبوه) بفعلته في قوله: "سلم لي على والدي"؟ ولو كان ذلك لما احتاج إلى هذه العملية كلها. وإذا كان ابن الرومي قد عرف ما رسم له، وأنه أصبح على حافة الموت، فهل كان سيسكت، وهو الذي ودع الدنيا والشعر على لسانه؟ لماذا لم يذكر حادثة السم في حديثه مع الناجم أو نفطويه اللذين كانا آخر من اتصل به، وابن الرومي لا يترك صغيرة ولا كبيرة؟ هل من المعقول أن يسكت عن هذه الجريمة التي حيكت له، وهو الذي لم يكن يخفي أدنى امتعاض من تصرّف أو سلوك يبدران من أمير أو قائد أو صديق؟

أما الرواية الثالثة فهي تكذّب سابقتيها، لأنها تذكر سبباً آخر للموت لا علاقة له بالسم، وهي رواية غير دقيقة أيضاً في جموحها فيما يتعلق بتطيره، وإذا عرفنا أنها رويت على لسان شخص آخر، هو النوبختي، فإننا نبادر إلى التشكك فيها، والغريب أن المعري لم يشك فيها في رسالة الغفران، بل دعمها بشواهد أخرى لا تقل سذاجة عنها، وربما أغراه ذلك ما عرف عن تطير ابن الرومي، بالإضافة إلى غرامه بالألاعيب اللغوية والبلاغية، كالاشتقاقات والجناس والتورية وسوى ذلك مما يطغى على جميع مؤلفاته.

---

(٥٤) رسالة الغفران: ٤٠.

والذي نراه أن تهديد القاسم لابن الرومي، وأهاجي ابن الرومي في القاسم، وسمعة القاسم في الفتك والبطش، هي التي أوحت إلى الرواة بأن ينسجوا هذه القصة، كذلك فإن أخبار تطير ابن الرومي جعلت الرواة ينسجون القصة الأخيرة. وكان العقاد وشوقي ضيف على حق حين عزوا سبب موته إلى العلل والأمراض التي اعترته(٥٥)، ولاسيما مرض السكري الذي تشابه أعراضه ما ذكر من أعراض انتابته وهو على فراش الموت، كالظمأ وإلحاح البول، ويدعم ذلك ما عرف عن شراهة ابن الرومي ونهمه وعنانته واضطراباته الهضمية والنفسية.

مات ابن الرومي متسمماً أو بما يشبه التسمم، وكان الطبيب يعالجه بالعقاقير، ولكن دون جدوى، ويقول ابن الرومي لنفطويه وقد جاء يعوده(٥٦):

غلطَ الطبيبُ عليّ غلطةَ مُوردٍ ... عجزت مواردُه عن الإصدارِ

والناسُ يلحَون الطبيبَ وإنما ... غلطُ الطبيب إصابةُ الأقدارِ

وهكذا مات شاعر بغداد!

مكانته وشهرته:

يكاد اسم ابن الرومي لا يغيب في الكتب القديمة، لأنه كان شاعراً مجيداً في مختلف الفنون، وكان غزير الشعر رحب الآفاق الشعرية، متعدد الأغراض. أما النقاد والمؤرخون الذين كانوا أقرب عهداً بابن الرومي فإنهم يجمعون على شهرته باختراع المعاني، وهو تعبير عن "التجديد" شاع في ذلك الزمان، يقول ابن رشيق: "وأما ابن الرومي فأولى الناس باسم شاعر، لكثرة اختراعه، وحسن افتنانه، وقد غلب عليه الهجاء حتى شهر به، فصار يقال: أهجى من ابن الرومي، ومن أكثرَ من شيء عُرف به، وليس هجاء ابن الرومي بأجود من مدحه ولا أكثر، ولكن قليل الشر كثير". ويقول: "وأكثر المولدين اختراعاً وتوليداً - فيما

---

(٥٥) العقاد، ابن الرومي: ٢٢٧. ضيف، العصر العباسي الثاني: ٣١٢.

(٥٦) معاهد التنصيص: ١١٨/١. شذرات الذهب: ١٨٩/٢. والبيتان في الديوان: ١١١١/٣ باختلاف يسير.

يقول الحذاق - أبو تمام وابن الرومي". ويقول أيضاً: "وأنا أقول: إن أكثر الشعراء اختراعاً ابن الرومي"(٥٧). ويرى المرزباني في معجمه أن ابن الرومي "أشعر أهل زمانه بعد البحتري وأكثرهم شعراً وأحسنهم أوصافاً، وأبلغهم هجاء وأوسعهم افتناناً في سائر أجناس الشعر وضروبه وقوافيه، ويركب من ذلك ما هو صعب متناوله على غيره"(٥٨).

وفي الكتب المتأخرة تقريظ كثير له، جاء في "معاهد التنصيص على شواهد التلخيص": "... الشاعر المشهور، صاحب النظم العجيب، والتوليد الغريب، يغوص على المعاني النادرة فيستخرجها من مكامنها ويبرزها في أحسن قالب، وكان إذا أخذ المعنى لا يزال يستقصي فيه حتى لا يدع فيه فضلة ولا بقية، ومعانيه غريبة جيدة"(٥٩).

وهنا نتساءل: أين كان موقعه من شعراء عصره؟ فقد رأينا المرزباني يؤخره عن البحتري، وكذلك يفعل الباقلاني حين يقول: "وإنما تبقى الشبهة في ترتيب الحال بين البحتري وأبي تمام وابن الرومي وغيره، ونحن وإن كنا نفضل البحتري بديباجة شعره على ابن الرومي وغيره من أهل زمانه، نقدمه بحسن عبارته، وسلاسة كلامه، وعذوبة ألفاظه، وقلة تعقد قوله"(٦٠). وابن رشيق يضع أبا تمام والبحتري وابن الرومي وابن المعتز في طبقة واحدة، ويؤخر في الشهرة ابن الرومي وابن المعتز(٦١). وهذا صحيح، لأن المعركة الأدبية التي قامت بين أنصار أبي تمام والبحتري والتي تمخّض عنها كتاب "الموازنة" للآمدي فيما بعد، جعلت من الشاعرين حديث الناس، أما ابن الرومي فكان يعيش في الظل، وبعيداً عن الصدارة في الحياة الأدبية فقد كان

---

(٥٧) العمدة: ٢٨٦/١. ٢٤٤/٢.

(٥٨) معجم الشعراء: ١٤٥.

(٥٩) معاهد التنصيص: ١٠٨/١. كذلك في: شذرات الذهب: ١٨٨/٢. النجوم الزاهرة: ٩٦/٣.

(٦٠) إعجاز القرآن: ٢٤٣.

(٦١) العمدة: ١٠٠/١ و١٠١.

يبتعد عن القصور والخلفاء، كذلك فإنه كان يسفّ في هجائه ويبتذل إلى حد الانحطاط أحياناً، وهذا - بلا شك- يؤثر أيضاً في نظرة الناس إليه.

وكان بعضهم يفضل ابن الرومي على المتنبي، فيرد على ذلك الجرجاني في "الوساطة" مفنّداً حجج أنصار ابن الرومي مدافعاً عن صاحبه المتنبي، يقول: "وقد نجد كثيراً من أصحابك ينتحل تفضيل ابن الرومي ويغلو في تقديمه، ونحن نستقرئ القصيدة من شعره، وهي تناهز المئة أو تربي أو تضعف، فلا نعثر فيها إلا بالبيت الذي يروق أو البيتين، ثم قد تنسلخ قصائد منه وهي واقفة تحت ظلها، جارية على رسلها، لا يحصل منها السامع إلا على عدد القوافي وانتظار الفراغ، وأنت لا تجد لأبي الطيب قصيدة تخلو من أبيات تختار، ومعان تستفاد وألفاظ تروق وتعذب، وإبداع يدل على الفطنة والذكاء، وتصرف لا يصدر إلا عن غزارة واقتدار"(٦٢).

غير أن ابن الرومي لم ينل حظاً وافراً من الشهرة في عصره يناسب عبقريته الشعرية، وأجمل العقاد أسباب خموله في قوله: "وأبحث عن سر ذلك فأحيله تارة على غرابة أخلاقه وبدواته، وأرده تارة إلى ضعف حيلته وبراعة المنافسين له، وأزعم أحياناً أنه جنى على نفسه بالإطالة المملولة والإقذاع في هجو الأمراء، والطيرة التي كانت تصده عن معاشرة الناس وملابستهم في جميع أحوالهم، وإيثاره المعنى على اللفظ والإفصاح على الجزالة والدقة على الطلاوة..."(٦٣). ولم يعدم ابن الرومي أعداء يكيدون له دائماً، أو أدباء ينتقدون شعره ويتنقصونه في كل مناسبة، فقد كان مستطير الشر على كثير ممن حوله، يزجّ نفسه في خصومات لا قدرة له عليها، وهو الضعيف الذي لا جناح أمن يظلّه، ولا رفد كريم يُقلّه. وفي شعره إشارات كثيرة إلى معاناته نقاده وعائبي شعره، كقوله يخاطب الناجم(٦٤):

---

(٦٢) الوساطة بين المتنبي وخصومه: ٥٤.

(٦٣) ديوان ابن الرومي (الكيلاني)، مقدمة العقاد: ج.

(٦٤) الديوان: ٥١٣/٢.

١ - نظَرتْ في وجوهِ شعري وجـوهٌ	أُوســـعَتْ قبـــلَ خَلْقِهـــا تَقبيحـــا
٣ - أبصرَتْ في صِقالهِ صوراً منـــ	ـــــه قِباحـــاً فـــأظهرَتْ تكليحـــا
٦ - ورأتْــه وجــوهُ قــومٍ وِضــاءٍ	فـــرأت وجهـــه وضـــيئاً صـــبيحا
٨ - والمرايا تُــري الجميــلَ جمــيلاً	وكـــذاكم تُـــري القبـــيحَ قبيحـــا

وكقوله(٦٥):

٧ - عابوا قريضي وما عابوا بمعرفةٍ	ولن ترى الشمسَ أبصارُ الخفــافيشِ

وقوله(٦٦):

١٩ - رأى القومُ لي فضلاً يعاديهِ نَقْـصُهم	فمالوا إلى ذي الـنَّقصِ، والـشكلُ أقــربُ
٢١ - بهائمُ لا تُصغي إلــى شــدْوِ مَعبــدٍ	وأمّــا علـــى جــافي الحُــداءِ فتَطْــرَبُ

وفي البيت الأخير إشارة إلى أن سبب الخلاف فني، بين تيار التقليد وتيار التجديد.

كان لعباس محمود العقاد الفضل في بعث ابن الرومي في ذاكرة الأجيال المعاصرة في كتابه "ابن الرومي: حياته من شعره" وغيره من الكتب والمقالات، وقد اتسمت دراسته بالعمق والإحاطة، وجاء بعده النويهي لينقض الكثير من آرائه في كتابه "ثقافة الناقد الأدبي"، غير أن الاهتمام بابن الرومي أخذ يزداد، وظهرت عشرات الكتب والدراسات القيمة عنه.

بقي أن نشير إلى أن ابن الرومي لم يكن شاعراً كبيراً فحسب، بل كان كاتباً فذاً أيضاً، حتى إن المسعودي يبالغ فيقول: "وكان أقل أدواته الشعر"(٦٧)، ويقول ابن رشيق فيه: "وكان ابن الرومي من أكبر كتاب الدواوين، فغلب عليه الشعر، لأنه

---

(٦٥) الديوان: ١٢٥٨/٣.

(٦٦) الديوان: ١٥٦/١- ١٥٧.

(٦٧) المسعودي، مروج الذهب: ٢٨٣/٤.

غلاّب"[٦٨]. وقد وجدنا له قطعاً نثرية مبثوثة في عدد من الكتب، ذات لغة عقلية منطقية، يظهر فيها أثر فكر المعتزلة[٦٩].

آثـــاره:

عني بجمع أخبار ابن الرومي عدد من تلامذته وأصدقائه، كأبي عثمان الناجم الذي ألف في ترجمته كتاباً مقصوراً عليه، وأبي العباس أحمد بن محمد بن عبد الله بن عمار (ت ٣١٩ هــ) الذي عمل كتاباً في تفضيله ومختار شعره، وجلس يمليه على الناس، وجمع أبو الحسن علي بن العباس النوبختي (ت ٣٢٧ هــ) أخباره في كتاب مفرد، وصنّف أبو عثمان الخالدي "اختيار شعر ابن الرومي"[٧٠]، واختار شعره أيضاً جمال الدين بن نباتة، وجرت محاولات أخرى لاختيار شعره في القرن السادس الهجري[٧١]. وممن روى شعره - عدا تلاميذه - أبو الحسين بن جعفر الحمداني، وإسماعيل بن علي الخزاعي، وأبو الحسن جحظة[٧٢].

أما ديوان ابن الرومي فهو أضخم ديوان وصل إلينا من الشعر العربي القديم، ويقول ابن النديم في "الفهرست": كان شعره على غير الحروف، رواه عنه المسيبي ثم عمله الصولي على الحروف، وجمعه أبو الطيب وراق ابن عبدوس من جميع النسخ، فزاد على كل نسخة مما هو على الحروف وغيرها نحو ألف بيت. مثقال غلام ابن الرومي مئة ورقة. ورواه عنه أبو الحسن

---

(٦٨) العمدة: ٢٢/١.

(٦٩) معجم الادباء: مج ٧/ ج ١٣/ ٢٦٧. ابن شاكر الكتبي، فوات الوفيات: ٥٣/٢. الزركلي، الأعلام: ٢٩٧/٤.

(٧٠) الصفدي، الغيث المسجم: ٢٧٩/٢.

(٧١) الأميني، الغدير: ٣٠/٣.

(٧٢) الفهرست: ١٦٨، ١٩٠. ابن العماد، شذرات الذهب: ١٨٨/٢. الصفدي، وفيات الأعيان: ٣٥٨/٣.

علي بن العصب الملحي عن مثقال عن ابن الرومي. ابن الحاجب غلام ابن الرومي مئة ورقة. أحمد بن أبي فنن الكاتب مئة ورقة. خالد الكاتب مئتا ورقة، وعمله الصولي على الحروف"(٧٤)، ويصف صاحب "كشف الظنون" الديوان بأنه في مجلدين.

وقد تأخر صدور ديوان ابن الرومي الكامل في العصر الحديث لضخامة حجمه، وقد أصدر كامل الكيلاني مختارات منه في ثلاثة أجزاء عام ١٩٢٤، والشيخ محمد شريف سليم كان قد أصدر جزأين من الديوان في الفترة (١٩١٧- ١٩٢٢)، إلى أن توفر الدكتور حسين نصّار على تحقيقه فصدر في ستة أجزاء في الفترة (١٩٧٣- ١٩٨١)، ثم صدر مشروحاً في طبعات متفاوتة الدقة العلمية، مثل: شرح عبد الأمير علي مهنا في ٦ أجزاء (دار ومكتبة الهلال - بيروت ١٩٩١)، وشرح أحمد حسن بسج في ٣ أجزاء (دار الكتب العلمية - بيروت ١٩٩٤)، وشرح مجيد طراد وفاروق اسليم وقدري مايو وأنطون نعيم وأسامة حيدر في ٧ أجزاء (دار الجيل - بيروت ١٩٩٨)، وطبعه الدكتور عمر فاروق الطباع في ٣ مجلدات (دار الأرقم - بيروت ٢٠٠٠).

(٧٤) حاجي خليفة، كشف الظنون: ٦٧٤.

الفصل الثاني

مكونات ابن الرومي النفسية والفكرية والثقافية

إن دراسة المكونات النفسية والفكرية والثقافية لابن الرومي تكشف لنا دوافع التجديد في شعره، لأن التجديد ليس عملية اعتباطية، بل هي مرتبطة أشد الارتباط بشخصية الشاعر، ومواقفه الفكرية والثقافية ضمن نسق متكامل شكلاً ومضموناً.

تكوينه النفسي:

ابن الرومي متأزّم حتى في تكوينه الجسدي، وربما كان الجسد مرآة الروح، وكان ابن الرومي يهتم بالشكل، يظهر ذلك في صوره الهجائية التي كانت وجهاً من وجوه هذه الأزمة أيضاً، ومن المؤكد أن الإنسان السوي الخَلق يختلف من الناحية النفسية عمن يعاني نقصاً جسدياً ما، ويكون التعويض عن النقص مختلفاً من إنسان إلى آخر، وطالما حفز النقص الجسدي صاحبه، وجعله يكابر ويتحدى، ومثال بشار بن برد الأعمى مثال ساطع في هذا المجال، إذ كان يهتم كثيراً بالصور البصرية ارتكاساً إيجابياً لعاهته. أما ابن الرومي فلم يكن ذا عاهة، وإن لم يكن سوياً تماماً من الناحية الجسدية، غير أن طبيعته الحادة كانت تضخم الأمر وتصعّد الحالة، ولنترك الشاعر نفسه يندب أزمته الجسدية قائلاً[(١)]:

١ - من كان يبكي الشبابَ من جـزَعٍ فلـستُ أبكـي عليـه مـن جـزَعِ

٢ - لأن وجهـي بقُـبحِ صـورتِه مـا زال لـي كالمَـشيبِ والـصَّلَعِ

---

(١) الديوان: ١٤٧٠/٤.

٤ - إذا أخــــذتُ المـــــرآةَ أســـــلفَني   وجهي ومـــا مـــتٌّ هـــولَ مطّلعـــي

وعلى الرغم من السخرية التي تكتنف الأبيات نحس بالمرارة تنبض في أنحائها، فابن الرومي يعاني دمامة الوجه التي لا تقلّ ضرراً عن عدوّيه اللدودين، المشيب والصلع.

ويرسم العقاد صورة شخصية لابن الرومي لملم تفاصيلها من شعره وبعض أخباره، فيقول: "كان ابن الرومي صغير الرأس مستدير أعلاه، أبيض الوجه يخالط لونه شحوب في بعض الأحيان وتغير، ساهم النظرة بادياً عليه وجوم وحيرة، وكان نحيلاً بيّن العصبية في نحوله، أقرب إلى الطول أو طويلاً غير مفرط، كثّ اللحية أصلع بادر إليه الصلع والشيب في شبابه، وأدركته الشيخوخة الباكرة فاعتلّ جسمه وضعف نظره وسمعه، ولم يكن قطّ قوي البنية في شباب ولا شيخوخة، ولكنه كان يحس القوة اليسيرة في الحين بعد الحين كما يحس غيره العلل والسقام، فكان إذا مشى اختلج في مشيته ولاح للناظر كأنه يدور حول نفسه أو يغربل، لاختلال أعصابه واضطراب أعضائه. وكان على حظ من وسامة الطلعة في شبابه معتدل القسمات لا يأخذ الناظر بعيب بارز ولا حسنة بارزة في صفحة وجهه، أما في الشيخوخة فقد تبدّلت ملامحه وتقوّس ظهره ولحق به ما لا بدّ أن يلحق بمثله من تغيير السقام والهموم"(٢).

ونستطيع أن نطمئن لهذه الصورة التي رسمها العقاد إلى حد كبير، لأن ابن الرومي كان صادقاً في شعره أشد الصدق، مغرماً بالتفصيل في كل فكرة يتناولها.

كان أشد ما يعانيه في شخصيته الصلع وكثث اللحية، والحال الأولى تعني ذهاب الشباب، والثانية تعني ضعف الذكورة (في أعماق الشاعر النفسية على الأقل)، فكان يحاول دائماً إخفاء صلعه بالعمامة؛ روى الحصري أنه كان لايزال معتمّاً، وكان يغضب إذا سئل عن ذلك(٣). وإن غضبه هذا ليوحي بأنه كان يعيش

(٢) العقاد، ابن الرومي: ٩٧. وكذلك: روفون جست: ٧٠.

(٣) زهر الآداب: ٣٠٢/١.

همّاً حقيقياً، لا يريد من أحد أن يذكّره به، وهو انقضاء الشباب، وهو في شعره يندب شبابه بحرقة ولوعة، ويبكي على الزمن الذي تقضّى في اللهو والمرح والنشاط، ومقدمات قصائده في الشيب هي أطول المقدمات في شعره، وأغزرها في الشعر العربي قاطبة، كما سنرى لاحقاً، ومن ذلك قوله(٤):

١٨ - لَعمرُك ما الحياةُ لكلِّ حيّ ... إذا فقدَ الشبابَ سوى عَذابِ

٣١ - ينكّرُني الشبابَ صدى طويلٌ ... إلى بَرْدِ الثنايا والرُّضابِ

٦١ - فيا أسفا، ويا جزعا عليه ... ويا حزنَا إلى يومِ الحسابِ

وقوله(٥):

١ - شابَ رأسي ولاتَ حينَ مَشيبِ ... وعجيبُ الزمانِ غيرُ عجيبِ

١٥ - ليس يُجدي الخضابُ شيئاً من النفع سوى أنه حدادُ كئيبِ

ويحاول إخفاء صلعه بعمامته، وهو يألم من هذه الحيلة التي لا تخفي الحقيقة عنه وإن أخفتها عن الآخرين(٦):

٣ - عزمتُ على لبسِ العمامةِ حيلةً ... لتسترَ ما جرّت عليّ من الصلَّعْ

أما كثث اللحية، وهو كثافتها وتجعدها وتلبدها دون إسبال، فقد عبر عنه بقوله(٧):

١٤ - ولم أزل سَبِطَ الأخلاقِ واسعَها ... وإن غدوتُ امرأً في لحيتي كَثَثُ

فكأنما كان يؤمن في أعماقه بأن تمام الرجولة بتمام اللحية، فاللحية "علامة التذكير" كما يقول، وبما أنه كان قصير اللحية فقد صبّ جام غضبه على ذوي اللحى الطويلة انتقاماً لرجولة ضعيفة يحس بها، كما في قوله(٨):

---

(٤) الديوان: ٢٥٥/١.

(٥) الديوان: ١٣٨/١.

(٦) الديوان: ١٤٦٣/٤.

(٧) الديوان: ٤٠١/١.

(٨) الديوان: ٣٨٦/١.

١ - **إذا عرُضَـــتْ لحيــةٌ للفتـــى وطالـــتْ وصـــارتْ إلـــى سُـــرّتِهْ**

٢ - **فنقصانُ عقــلِ الفتــى عنــدَنا بمقـــدارِ مــــا زادَ فـــي لحيتِــهْ**

إن ابن الرومي لا يدافع في ذلك عن قصر لحيته، بل عن ذكورته التي كان بعضهم يشكك فيها، فأي شرّ مستطير يعصف به لهذه التهمة! عبّر عن ذلك تعبيراً مباشراً وغير مباشر، فقد لذّع بهجائه بعض من زعموا أنه عنّين بأبيات فاحشة جداً، يقول في مطلعها(٩):

١ - **عاقبَ اللهُ كــلَّ مَــنْ قـــالَ إنّـــي مخنَّـــثُ**

ولكن هل لهذه التهمة أصل صحيح؟

إن شعره يدلنا على أنه كان يعاشر القيان، ويتابع أخبارهن، وقد يكون أحب إحداهنّ (قد تكون بستان المغنية)، ولكننا لا نجد له غزلاً متحرّقاً يناسب حجم شعره، ونراه يهجو بعض المغنيات ببذاءة مفرطة مستعرضاً ذكورته استعراضاً مرَضيا، في حين لا نجد في أخباره ما يؤيد هذا العهر اللفظي، فالأرجح أنه كان رجلاً تاماً في بداية حياته، وقد أنجب ثلاثة أبناء، غير أن الأمر اختلف في المرحلة التالية، فهو لم ينجب، وقد تزوج بعد وفاة زوجته الأولى، والأغلب أنه أصيب بأمراض سببت عَنانته (كالسكري)، ومهما كان السبب فإن ابن الرومي كان يتضرّم حنقاً ويستعر لأي تلميح يطعن في رجولته.

وكان ابن الرومي شرهاً نهماً إلى حد كبير(١٠)، وكان معجباً بالسمك، وأكثر من وصف المآكل والمشارب، كالقطائف واللوزينج واللحوم والخمور والفواكه ولاسيما الموز. ويلفت الانتباه أنه كان لا يصف من أجل غاية فنية، بل كان وصفه شهوانياً، وصف جائع وظامئ وقرم، حتى إننا نجد جذوراً

---

(٩) الديوان: ٤٠٦/١.

(١٠) المسعودي، مروج الذهب: ٢٨٤/٤. الحصري، زهر الآداب: ٣٤٧/٢. جمع الجواهر: ٢٩٠.

جنسية تختفي وراء حديثه عن الطعام، تدل على إحساسه بالحرمان والنقص، ولنقرأ قوله في وصف الموز[١١]:

٩ - إنّما الموزُ حينَ تُمْكَـن منـه كاسْمِه مُبـدِلاً مـن المـيمِ فـاءَ

١٥ - يـشهدُ اللهُ إنـه لطعـامٌ خرّميّ (خرّهي) يُغـازلُ الأحـشاءَ

١٧ - وتخـالُ انـسرابَه فـي مجاريـه افتـراعَ الأبكـارِ والإغفـاءَ

ونعتقد من خلال هذه الأبيات وغيرها أن نهمه لم يكن طبيعياً بل كان مرضياً، وربما كان نتيجة لعنانته أو ضعفه الجنسي، في حين يرى العقاد أنه منهوم بحواسه ومذاوقه أكثر مما هو منهوم بمعدته وأحشائه[١٢]، ولا نرى ذلك لأنه يصف الطعام والشراب وصف ساغب لاغب، يتلذذ به تلذذاً شهوانياً، يؤيد ذلك ما نعرفه من أخبار نهمه وشرهه، وتفضحه ألفاظه: يغازل، افتراع الأبكار.

وعندما يجتمع ضعف البنية واختلال الجسد والإفراط في الطعام، يقع ما لا يدفع من الأمراض والعلل الجسدية والنفسية، وقد كانت حياته تزخر بأنواع الكوارث التي جعلت منه مدمَّراً من الأعماق، وكل ذلك جعله مضطرباً نفسياً فدفعه إلى التحرّز والتوجس والتطير، وهذا قاده إلى تضخيم علله الجسدية، والعكس صحيح، وقد ألقاه ذلك في الخوف والجبن والذلّ أمام الكبار، والشراسة والتطاول أمام الصغار أو الأنداد.

وقد تنبه القدماء على عدم سواء ابن الرومي من الناحية النفسية، فقد ذكر المرزباني أنه "كانت به علة سوداوية ربما تحركت عليه فغيرت منه"[١٣]. فهل يدل هذا الكلام على أن هذه العلة كانت تأتيه على (نوبات) بين الحين والآخر؟ ويقول الحصري: "كان شديد التغير، سريع الانقلاب، ضيق الصدر، قليل الصبر، مفرط الطيرة غالياً فيها، وكان عظيم التخوف، كثير التجسس يراه من يلقاه كالمتوجس

---

(١١) الديوان: ٦١/١.

(١٢) مراجعات في الآداب والفنون (الأعمال الكاملة): ٥٤٨.

(١٣) معجم الشعراء: ١٤٥. كذلك: مروج الذهب: ٢٨٤/٤.

المذعور"[١٤]، وهذا الوصف لا يحدد لنا علته النفسية بقدر ما يصف أعراضها وتجلياتها. وكانت حالة ابن الرومي هذه معيناً لخيال القدماء، فنسجوا حولها أخباراً كثيرة، منها ما يقترب من الصحة، ومنها ما ينأى عنها بعيداً.

وكان أبرز ما يوصف به ابن الرومي تطيّره، فقد قال عنه أبو العلاء المعري المعروف بعقلانيته: "وكان ابن الرومي معروفاً بالتطير"[١٥]، فشهرته بها حقيقة لا تدفع، وهو نفسه يعترف بهذه العلة ويدافع عنها؛ يقول في نثره: "الفأل لسان الزمان، والطيرة عنوان الحدثان"[١٦]، ويقول في شعره[١٧]:

٨ - لا تَهــاوَنْ بطِيرةٍ أيهــا النظّــارُ واعلمْ بأنهــا عنوانُ

٩ - قف إذا طيرةٌ تلقّتك وانظرْ واستمعْ ثَمّ ما يقولُ الزمانُ

١٤ - قد أتى عن نبيِّنــا حبُّه الفــألَ مضيئــاً بذلك البُرهانُ

١٨ - خبّرَ اللــهُ أن مشأمةً كانت لقــومٍ، وخبّــرَ القــرآنُ

ومن الفضول أن نورد أخبار تطيره، فقد استفاضت في الحديث عنها الكتب القديمة والحديثة، غير أننا نجمل الكلام في أنه كان يتفاءل بكل شيء جميل، ويتطير من كل شيء قبيح، وهو نفسه يقول في شعره[١٨]:

١٦٥ - أنا ذاك الذي سقتْه يدُ الــسُّقمِ كؤوســـــاً مـــــن المُــرارِ رِواءَ

١٦٦ - ورأيتُ الحِمام في الصُّوَرِ الشُّنْعِ، وكانت لولا القضاءُ قضاءَ

ويقول[١٩]:

٢٦ - إني أعاف الخبيث - يعلمه الله - إذا ما الخبيثُ لم يُعَفِ

---

(١٤) جمع الجواهر: ٢٩٣.

(١٥) رسالة الغفران: ٤٧٠.

(١٦) العمدة: ٦٩/١.

(١٧) الديوان: ٢٤٥٣/٦ - ٢٤٥٤.

(١٨) الديوان: ٩١/١.

(١٩) الديوان: ١٥٦٦/٤.

وفي ديوانه مقطعة يتحدث فيها عن أيام الأسبوع[٢٠] كما يفعل قارئ الأبراج أو المنجمون والمشعوذون، فالسبت يصلح للصيد، والأحد للبناء، والإثنين للسفر، والثلاثاء للحجامة، والأربعاء للدواء، والخميس لقضاء خير، والجمعة للزواج.

ويضع العقاد للتطير أسباباً متعددة، هي اختلال الأعصاب قبل كل شيء، وذوق الجمال وتداعي الخواطر ومعطيات العصر من إيمان بالسعد والنحس والتفاؤل والتشاؤم، ومن التصحيف في الألفاظ[٢١]. ولكن القول باختلال الأعصاب كلام عام لا يقبله العلم الحديث، وليس له دلالة علمية تفسر الحالة النفسية التي كانت تهيمن على ابن الرومي، وكان العقاد قد أرجع هذه الحالة إلى شيخوخة ابن الرومي، وعزاها إلى الاضطراب الذي يصيب المتقدم في السن في كل زمان ومكان.

إن عودة إلى أخبار ابن الرومي وأشعاره تضيء جوانب معتمة في نفسيته لم يتنبه عليها النقاد من قبل، فهو متطير بلا جدال في ذلك، وكان يشك في كل شيء في الحياة، ويتردد في مواقفه، ويشعر بالحب والكراهية في آن واحد، وكان "سريع الانقلاب". إن هذه الصفات هي خصائص العصاب الوسواسي الذي عالجه فرويد في كتابه "التحليل النفسي للعصاب الوسواسي- رجل الجرذان"[٢٢] ورده إلى الطفولة. وإذا كنا نجهل تفاصيل نشأة شاعرنا الأولى فهذا لا ينفي استنتاجنا، وإنما يجعلنا نكشف جانباً مجهولاً من طفولته التي نظن أنها كانت محاطة بظروف دينية وأخلاقية تمارس نوعاً من القمع على "أنا" الشاعر.

ومن ناحية أخرى، نجد هناك أسباباً اجتماعية وسياسية كانت تلون نفسية ابن الرومي وتزيد في اضطراباتها وخللها، يلخصها د. حسين مروة في جفاء الدولة

---

(٢٠) الديوان: ١٣٦/٤.

(٢١) ابن الرومي: ١٧٢ - ١٧٣.

(٢٢) ترجمه جورج طرابيشي وصدر عن دار الطليعة عام ١٩٨٨.

له، ورهافة حسه، والانحلال الاجتماعي والانهيار الاقتصادي في الدولة، وإغداق أموال الدولة على المتزلفين دون حق، وحاجته وفقره وفقدان أولاده(٢٣).

ويرى د. حسين مروة أن طيرة ابن الرومي جاءته من خارج نفسه، أي من ظروف حياته كلها، وليست طبعاً أصيلاً قد خلقت فيه، ويستدل على ذلك بأن جميع الأخبار التي رواها المؤرخون عن أعراض الطيرة في ابن الرومي، إنما ترجع إلى ما بعد العقد الخامس من عمره(٢٤). ولكن ألم تكن تلك الأسباب التي عددها مروة تنطبق على شعراء وأناس كثيرين؟ ألم تكن وضعاً عاماً، فهل ستخلق تلك الأسباب شعباً متطيراً؟ إن ما يذكره مروة صحيح إذا عددنا هذه الأمور التي ذكرها من المحرضات الخارجية التي هزت أعماق ابن الرومي وأحدثت شروخاً عميقة في نفسه، وهي نفس مهيأة للتصدع، لما تختزنه من كبت وحرمان من مرحلة الطفولة.

أما النويهي فهو على النقيض تماماً من رأي مروة، إذ يقول: "فابن الرومي لا شك "حالة طبية" أو "حالة مرضية" كما يقول العلماء، أعني أن المؤثرات العظمى التي جعلته كما كان لم تكن عصره، ولا بلدته، ولا بيئته، ولا تربيته، ولا نوع التعليم الذي أصابه، ولا غير هذا من عوامل البيئة، إنما كانت في أغلبها مؤثرات جسمانية. وما أحسبنا مخطئين إذا قلنا إن كل شيء في جسمه كان مضطرباً، جهازه العصبي كان مضطرباً وجهازه النفسي كذلك، وجهازه الغدّي أيضاً، فلا غرو أن كان عقله أيضاً مختلاً"(٢٥). ولا نوافق النويهي أيضاً في حصر علة ابن الرومي في المؤثرات الجسمانية، لأن التطير لا ينتج من حالة مرضية جسمانية.

---

(٢٣) أعيان الشيعة: ٢٥٤/٨ (والكلام لحسين مروة الذي أكمل الكتاب بعد وفاة الأميني مؤلف الكتاب).

(٢٤) مروة، عناوين جديدة لموضوعات قديمة: ١٢٣.

(٢٥) ثقافة الناقد الأدبي: ١٢٨.

وأخيراً نرى ابن الرومي يختزن كمّاً كبيراً من الكبت والحرمان، ويعاني النقص (الضعف الجنسي بالإضافة إلى التشويه الخلقي)، وهو أمر يقر به النويهي كذلك[٢٦]، ويعاني أيضاً ضعفاً في جسمه سببه أمراض وعلل أودت بحياته، والأغلب أن منها مرض السكري.

تكوينه الفكري:

لم يكن ابن الرومي متديناً بالمعنى الدقيق لهذه الكلمة، وإنما كان رقيق الدين، بعيداً كل البعد عن التقى والورع، يشهد على ذلك هجاؤه الفاحش الذي لا يمكن أن يصدر عن رجل يحترم الدين ويؤمن بالمقدسات التي لا ينبغي ابتذالها، كالقرآن الكريم والكعبة والأنبياء وما إلى ذلك، وسيأتي تفصيل ذلك في الباب الثاني. وترى د. وديعة طه نجم أن موقف ابن الرومي العَقَدي "لم يكن واضحاً، فهو يشهد أحداثاً يستطيع أن يميز من خلالها بين الحق والباطل، فيندفع نحو تأييد ما يراه حقاً، منساقاً نحو الفكرة حتى وإن ألّب عليه عصره"[٢٧]. غير أن الدلائل تشير إلى غير هذا، فقد كان ابن الرومي متشيعاً، وهو ما يؤكده المرتضى في أماليه[٢٨].

ويقول البكري: "وكان يتشيع للطالبيين ويبغض مواليه"[٢٩]، ولكن أبا العلاء المعري لم يره إلا على مذهب الشعراء في التشيع، ويعني به مجرد التعاطف مع الطالبيين الذين كانت الدولة تلاحقهم دوماً، يقول في "رسالة الغفران": "والبغداديون يدعون أنه متشيع، ويستشهدون على ذلك بقصيدته (الجيمية)، وما أراه إلا على مذهب غيره من الشعراء"[٣٠]، في حين بالغ آخرون في الحديث عن تشيعه لأسباب

---

(٢٦) المرجع السابق: ١٥٤.

(٢٧) نجم (د. وديعة طه)، الشعر في الحاضرة العباسية: ٧٨.

(٢٨) أمالي المرتضى: القسم الأول/٢٣٩.

(٢٩) البكري، سمط اللآلي: ١/١٦٠.

(٣٠) رسالة الغفران: ٤١٩.

دينية مذهبية ولفقوا على لسانه شعراً، وعده مؤرخو الشيعة من شعراء الإمام الحسن العسكري(٣١).

ولا يعترينا شك في أنه كان شيعياً نشأة وتطوراً، ولكن تشيعه كان ذا طبيعة سياسية، وكان زيدياً في تشيعه على الأغلب، وقد رثى الثائر الزيدي يحيى بن عمر، فقد كانت بغداد تزخر بالزيدية في هذا العصر، وهو يؤمن بالإمام المنتظر، يقول في قصيدته الجيمية التي يرثي فيها يحيى بن عمر(٣٢):

٥٥ - نَظارِ لكم أن يُرجعَ الحـقَّ راجـعٌ إلى أهلِه يومـاً فتَـشجَوا كمـا شَـجُوا

٥٩ - لعل لهم في مُنطوي الغيـبِ ثـائراً سيسمو لكم، والصبحُ في الليـل مـولجُ

ويرى د. شوقي ضيف أن تشيعه هو السبب الحقيقي الذي منعه من المثول بين يدي الخلفاء، على الرغم من تردده على سامراء(٣٣)، ولكننا نتساءل لماذا مدح وزراء العباسيين وقادتهم، وهم لا يقلون عنهم غطرسة وبطشاً؟ غير أننا نعتقد أنه كان يخاف من المثول في قصور الخلفاء، بعد أن قال قصيدته الجيمية التي تهجّم فيها على العباسيين تهجماً ساعراً، وقد مدح المعتضد لأنه كان يرأف بآل البيت.

ويلفت انتباهنا في قصيدته الجيمية طعنه في الروم، وهم قومه كما يقول في بعض شعره، فيخاطب قتلة ابن عمر(٣٤):

٨٦ - ولكنكم زرقٌ يَـزينُ وجـوهكم - بني الروم - ألوانٌ من الروم نُعَّـجُ

فأين موقع ابن الرومي من الشعوبية، وقد عده د. محمد نبيه حجاب من شعراء الشعوبية من خلال بعض الأبيات(٣٥)؟ من أبياته التي يذكر فيها أصله الرومي مفتخراً قوله(٣٦):

---

(٣١) الأميني، الغدير: ٣٠/٣. الصدر (الإمام حسن)، تأسيس الشيعة لعلوم الإسلام: ٢١١.

(٣٢) الديوان: ٤٩٦/٢.

(٣٣) العصر العباسي الثاني: ٣٠١.

(٣٤) الديوان: ٢/ ٤٩٨.

(٣٥) مظاهر الشعوبية في الأدب العربي: ٣١٢.

(٣٦) الديوان: ٤٠١/١.

١٥ - آبائيَ الرومُ توفيلٌ وتـــوفَلِسٌ ولـــم يَلِـــدْنيَ رِبْعـــيٌّ ولا شَـــبَثُ

وقوله(٣٧):

٩٢ - ونحن بنو اليونانِ قومٌ لنـــا حِجـــى ومجـــدٌ وعيـــدانٌ صِـــلابُ المعـــاجِمِ

وقد استفزه رجل مرة بقوله: ما أنت والشعر، وقد نلت حظاً جسيماً منه وأنت من العجم؟ أراك عربياً أو مدعياً في الشعر. قال: بل أنت دعي إذا كنت تنسب عربياً ولا تحسن من ذلك شيئاً، وأنشده(٣٨):

٧ - إيّـــاكَ يـــا بـــن بويـــبِ أن يـــــستثارَ بُوَيْـــــبُ

١١ - قد تُحسِنُ الروم شِعراً مـــا أحـــسنتْه العُرَيْـــبُ

ولا نجد فيما تقدم ولا في غيره ما يدل على شعوبيته، فهو لا يتهجم على العرب، ولا يطعن فيهم، حتى إننا نلمس من الخبر الأخير إكباراً لهم واحتراماً، فهو يعدّهم أرباب الشعر، ويعجب أن يرى عربياً لا يقول الشعر، وما صغّر لفظة (العريب) إلا اتفاقاً مع القافية، أو تحقيراً لفئة عنصرية جاهلة يمثلها ذلك السائل، وهي أبيات مرتجلة على كل حال استدعاها الموقف الاستفزازي. أما فخره بأجداده الروم فما هو إلا نوع من تضخيم الذات في وجه الآخرين، وبمعنى آخر، كان يريد أن يعوض النقص الذي لحقه اجتماعياً، في عصر لم يتخلص بعد من العصبيات التي لا تعترف إلا بذوي الحسب والنسب، عرباً وعجماً.

ويرى بعض الباحثين أن ابن الرومي كان معتزلياً(٣٩)، وقد رأينا أن معظم أصحابه كان من المعتزلة، على الرغم من تراجع تيار الاعتزال بعد أن تبنت الدولة المذهب الظاهري بعد المتوكل، ولكن المعتزلة كانوا لا يزالون يؤلفون تياراً كبيراً في تلك الفترة أيضاً، وإليهم يعود الفضل في توجيه الناس إلى دراسة الفلسفة،

---

(٣٧) الديوان: ٢٢٧٢/٦.

(٣٨) العمدة: ٧٧/١. وفيات الأعيان: ٣٦٠/٣. والبيتان في الديوان: ٢٠٤/١.

(٣٩) العقاد، ابن الرومي: ١٨٦. ضيف، العصر العباسي الثاني: ١٩٧. مروة، عناوين جديدة: ١١٧.

وقد أشار المعري إلى تعاطي ابن الرومي علم الفلسفة(٤٠)، ويدل شعره على ذلك، وأشار هو نفسه إلى تبنيه مذهب الاعتزال في قوله(٤١):

٨ - أأرفضُ الاعتزالَ رأياً؟ كلاّ! لِهَنّي به ضنينُ

وقوله يخاطب العباس بن القاشي المعتزلي(٤٢):

٢١ - إن لا يكنْ بينَنا قُربى فآصِرةٌ للدينِ يقطعُ فيها الوالدُ الولَدا

٢٢ - مقالةُ العدلِ والتوحيدِ تجمعُنا دونَ المُضاهينَ من ثنّى ومن جحَدا

٢٥ - ما عذرُ معتزليّ مُوسرٍ منعَتْ كفّاه مُعتزِليّاً مُقْتِراً صُفِدا

فهو يعلن صراحة انتماءه إلى مذهب الاعتزال، وإيمانه بمقالة "العدل والتوحيد" وهي شعار المعتزلة(٤٣) الذين كانوا لا يفتؤون يقارعون بفكرهم وجدلهم الملاحدة والمثنوية، ويجبهون آراءهم بالحجج العقلية إعزازاً للإسلام، وتوطيداً للتوحيد على أسس عقلية. ولا نستغرب أن يجمع بين الاعتزال والتشيع الزيدي، فقد كان الزيديون قريبين جداً من المعتزلة، وكان الإمام زيد نفسه من أصحاب واصل بن عطاء إلى حين وأخذ عنه، كما ذكر ابن خلدون في مقدمته. ونرى له أبياتاً كثيرة في "الاختيار" وهو من أهم عقائد المعتزلة، كقوله(٤٤):

٣٣ - أنّى تكونُ كذا وأنتَ مخيَّرٌ متصرّفٌ في النقضِ والإمرارِ

وقوله(٤٥):

١ - الخيرُ مصنوعٌ بصانعِه فمتى صنعتَ الخيرَ أعقبكا

---

(٤٠) رسالة الغفران: ٤٦٨.

(٤١) الديوان: ٢٤٩١/٦.

(٤٢) الديوان: ٦٤٧/٢.

(٤٣) أمين (أحمد)، ضحى الإسلام: ٢١/٣.

(٤٤) الديوان: ٩٣٠/٣.

(٤٥) ١٨٦٩/٥.

٢ - والشرُّ مفعولٌ بفاعِلِه فمتى فعلتَ الشرَّ أعطبكا

لأن المعتزلة يقولون إن الخير والشر من صنع الإنسان، لتمام العدل الإلهي، فلو كانا من الله لما جاز في رأيهم أن يحاسب الإنسان على أعماله ثواباً أو عقاباً. ولكن النويهي ينفي أن يكون ابن الرومي مؤمناً بالاختيار، وأن الإنسان يستطيع التغلب على شرّه الطبيعي(٤٦)، وهذا الرأي يصح على الشاعر في لحظات ضعفه وعجزه، واضطرابه النفسي، غير أن ذلك لا يمنعه من الإيمان في أعماقه بالاختيار، لأنه يناسب تفكيره العقلي ويوافق رؤيته للإنسان - كما سنرى- على الرغم من التناقضات التي كان يعيشها بين أفكاره وسلوكه، وأكبر هذه التناقضات إيمانه بالتطيّر، ونحن نعلم أن المعتزلة كانوا يدحضون الخرافات والشعوذات، ولا يؤمنون إلا بما يقبله العقل. ولكن تطيره كان ذا منشأ نفسي مرضي، وقد اشتدت به هذه العلة في شيخوخته ولا يد له فيها.

والذي يهمنا من "اعتزاله" تأثيره الكبير في شعره، ونظنّ أن له الأثر الأكبر في تجديده الفني، فهو الذي عمق نظرته إلى الحياة وعلاقاتها الجدلية، ووسع مداركه، وحباه لغة دقيقة واضحة، وجعله منطقياً في معالجة موضوعاته، ولوحاته الشعرية، ومعانيه التي كان يشبعها توضيحاً، ويدعم هذا الرأي موقف البحتري من شعره، إذ عاب على شعر ابن الرومي روح المنطق والفلسفة، وسنأتي إلى تفصيل أثر الاعتزال في لغته الشعرية في الباب الثالث من هذا البحث.

تكوينه الثقافي:

كان عصر ابن الرومي قد بلغ ذروة حضارية سامقة، على الرغم من الاضطراب السياسي القائم، لأن للحياة الثقافية طابعاً تراكمياً، يتعلق بالتطور الطبيعي لها. ففي القرن الثالث للهجرة احتدم الصراع الفكري- الديني، وقد دفع ذلك إلى التسلح بمختلف أنواع العلوم للذود عن المعتقدات والأفكار، والرد على الخصوم. وكان لرقي "الكتابة" التي أوشكت أن تزاحم الشعر أثر عظيم، لأن هذه الصناعة كانت طريقاً إلى الشهرة والمجد والغنى، وليس يخفى أن "الكاتب" كان

(٤٦) ثقافة الناقد الأدبي: ٣١٥.

رجلاً غني الثقافة، يلمّ بعدد من المعارف والعلوم، فتطور النثر تطوراً عظيماً في هذا العصر، لأنه كان وعاء أرحب من الشعر لاستيعاب ألوان الثقافة، وهو أيضاً الوسيلة الأنجع في عرض الأفكار الجديدة التي ارتبط كثير منها بالفلسفة والعلوم، وقد قدم النثر أعلاماً كباراً طبقت شهرتهم الآفاق والأزمان.

وكانت صناعة الورق قد أرسيت قواعدها منذ القرن الثاني في بغداد[٤٧]، ودخل الورق في حياة الناس، وازدهرت الكتابة والتأليف، أو بتعبير آخر: تطور النثر وتنوعت فنونه. غير أن تأثير الورق لم يقتصر على النثر، بل كان له عظيم الأثر في الشعر أيضاً، إذ لم يعد الشعر شفوياً - كما كان سابقاً - يحفظ في الصدور، أو يلقى في المحافل فقط، بل أصبح فناً كتابياً يعتمد على الرويّة والتأمل وتحرّي الجمال والصنعة، والاهتمام الجدي بالأسلوب وفق تصور نظري محدد. فانتقل الأدب بعامة، والشعر بخاصة، إلى مرحلة جديدة هي مرحلة "الكتابة"، وهي نقلة نوعية في تاريخ الأدب العربي، وقد تأثر ذلك عدد كبير من الشعراء، وبرز في شعرهم بعض سمات الكتابة، وعلى رأسهم في القرن الثالث ابن الرومي.

وفي هذا العصر أينعت العلوم بمختلف ألوانها، وازدهرت المكتبات ودكاكين الوراقين، ونبغ عدد من الأفذاذ في ميادين العلم والثقافة، كل ذلك ألقى ظلالاً على الشعراء وخلق مناخاً ثقافياً مميزاً، فغدا الشاعر في الغالب واسع الثقافة ملماً بمعطيات العصر الأساسية، ولعل ابن الرومي خير ممثل لهذا النمط من الشعراء.

وقد تمتّع ابن الرومي بذاكرة قوية، وحافظة حية ساعدته على تلقي العلوم والمعارف وجميع ألوان الثقافة، ويورد الحصري خبراً عن حفظ ابن الرومي خمسة أبيات من السماع الأول، وهو في شيخوخته ومرضه[٤٨]، فإذا كان الأمر كذلك فهو في صحته وعافيته وشبابه أحفظ وأقدر.

وكان أهم مورد نهل منه ابن الرومي القرآن الكريم الذي حفظه في طفولته، وقد تعلم في الكتّاب كما يشير إلى ذلك ديوانه، إذ قال الشعر وهو

---

(٤٧) جيب (هاملتون)، التاريخ الإسلامي في العصور الوسطى: ٨٥.

(٤٨) زهر الآداب: ٥٣٢/٢.

صبي، وقد تعهّده محمد بن حبيب النسابة المشهور وصديق أبيه بالتعليم أيضاً في عهد مبكر.

وكان ابن الرومي أكثر الشعراء تمثلاً للغة القرآن الكريم بلا منازع، إذ كان مصدره الثقافي الأول، وقد غصّ شعره بالإشارات القرآنية والمفردات والأعلام والأقاصيص، يوظف كل ذلك في مختلف الفنون الشعرية من مديح وهجاء ووصف... ونورد بعض الأمثلة للاستدلال لا الحصر، كقوله في القاضي يوسف(٤٩):

٧٣- قلْ كما قالَ يوسفُ الخيرِ - يا يوسفُ- للمرتجيكَ: لا تَثْريبا

يشير إلى الآية القرآنية (٩٢) من سورة يوسف حكاية عنه **(**قال لا تثريب عليكم اليوم يغفر الله لكم وهو أرحم الراحمين**)**. ويقول(٥٠):

٢- ومن يتّقِ اللهَ يصنعْ لهُ ويرزقْه من حيثُ لا يحتسبْ

يضمن الآية القرآنية (٣) في سورة الطلاق **(**ويرزقه من حيث لا يحتسب**)**. ويقول(٥١):

٤٣- أنزلَ اللهُ في التنابزِ بالألقابِ نَهْياً، فأفحَشوا التَّلقيبا

يشير إلى الآية القرآنية (١١) من سورة الحجرات **(**ولا تنابزوا بالألقاب**)**. ويقول في سليمان بن عبد الله(٥٢):

٤- كأنّه الدهرَ من هزائمِه يلعنُه اللهُ أينمـا ثقِفـا

وقد استوحى الآية (٦١) من سورة الأحزاب **(**ملعونين أينما ثقفوا أخذوا وقتّلوا تقتيلاً**)**. ويقول في أبيات من قصيدة هجائية(٥٣):

---

(٤٩) الديوان: ٢٤٣/١.

(٥٠) الديوان: ١٧٣/١.

(٥١) الديوان: ٢٤١/١.

(٥٢) الديوان: ١٥٧١/٤.

(٥٣) الديوان: ٧٣٠/٢.

١٠- أنا النــارُ التي بالخَلْقِ تُغْذى وتُوقَــــدُ بالحجـــارةِ والحَديـــدِ

١١- إذا نضجتْ جلودُ القومِ فيهــا أعيدَ لهــم ســوى تلــك الجلــودِ

١٢- يقال: هل امتلأتِ؟ وكلُّ خَلْقٍ بها، فتقول: لا هــل مــن مزيــدِ؟

١٣- إذا عطِشوا سقيتُهمُ صــديداً فويلُ القوم مــن شُــربِ الــصَّديدِ

إنها ترجمة شعرية للغة القرآن، فهو في هذه الأبيات قد جمع بين عدد من الآيات القرآنية: **(**وقودها الناس والحجارة**)** / البقرة: ٢٤، التحريم: ٦، **(**كلما نضجت جلودهم بدلناهم جلوداً غيرها**)** / النساء: ٥٦، **(**يوم نقول لجهنم هل امتلأت وتقول هل من مزيد**)** / ق: ٣٠، **(**ويسقى من ماء صديد**)** / إبراهيم: ١٦.

ولا يكتفي بتضمين شعره آيات قرآنية أو توظيف لغتها، وإنما يستخدم كثيراً من الرموز الدينية التي وردت في القرآن، مثل أسماء الأنبياء وبعض ما اشتهروا به، مثل استخدامه "عصا موسى"، يقول الثعالبي: "وممن ضرب المثل بعصا موسى فأحسن وأبدع حيث قال:

مديحي عصا موســى وذلــك أنّنــي ضربتُ به بحرَ النَّــدى فتَضحْــضَحا

فيا ليتَ شِعري إن ضربتُ به الــصَّفا أيَبعثُ لــي فيــه جــداولَ سُيّــَحا

كتلك التي أبدَتْ ثــرى الأرضِ يابــساً وأبدَتْ عيوناً فــي الحجــارة سُــفَّحا

ســـأمدحُ بعــضَ البــاخلينَ لعلّـــه إنِ اطّـــردَ المقيـــاسُ أن يتَـــسمّحا

ولو لم يفترع غير هذا المعنى البكر لكان أشعر الناس، إذ شبه مديحه بعصا موسى التي ضرب بها البحر فيبس، وضرب بها الحجر فانبجس، وذلك أن ابن الرومي مدح جواداً فبخل، فقال: سأمدح بخيلاً، فلعله أن يجود على هذا القياس"[٥٤]. ويورد له أيضاً بيتين يرمّز فيهما بعصا موسى وناقة صالح[٥٥]:

---

(٥٤) ثمار القلوب: ٥١.

(٥٥) نفسه: ٣٠.

شِــبْه عـــصا موســـى ولكنّـــه   لـــم يخلـــقِ اللهُ لهـــا فاهـــا

رفقـــاً بـــزادِ القـــومِ لا تُفْنِـــه   يــــا ناقـــةَ اللهِ وسُـــــقياها

كذلك يستعمل في شعره رموزاً أخرى مثل "نغمة داود" و"حوت يونس"... إلخ، كما سنرى ذلك في بحث الهجاء من الباب الثاني.

وقد نهل ابن الرومي بالإضافة إلى الثقافة القرآنية والدينية، من معين الفلسفة منذ عهد مبكر من حياته، وكان يستعير الكتب ويقتنيها، وقد جاء في رسالة الغفران أنه استعار كتاباً من أبي بكر بن السراج فتقاضاه به أبو بكر فقال ابن الرومي: لو كان المشتري حدثاً كان عجولاً(٥٦). كذلك يعاتب محمد بن المعلى في قصيدة لأنه أضاع كتاباً استعاره منه، يقول فيها(٥٧):

٦ - نسختَ كتابي ثم كافأتَ نــسخَهُ   بتَــضييعِه، أخلفــتَ ظنّـــيَ فيكـــا

٧ - فقلتُ: أعِرْني ما نـــسختَ أردّه   على إثر نَسْخيهِ، فلـــم تـــرَ تيكـــا

ويبدو أنه اطلع على فلسفات متعددة، يونانية وهندية وغيرهما، وليس هذا بعجيب في العصر الذهبي للحضارة العربية الذي امتدّ بين القرنين الثاني والرابع الهجريين، وانتبه بعض المؤرخين له على أنه كان يستمدّ بعض أفكاره من الفلسفة اليونانية فيصهرها في بوتقته الشعرية، لتخرج بعد ذلك في صورة جديدة، يقول المسعودي: "ومن قوله العجيب الذي ذهب إلى معاني فلاسفة اليونانيين ومن مهر من المتقدمين قوله في القصيدة التي قالها في صاعد بن مخلّد:

لِما تُؤذنُ الدنيا به مـــن صُـــروفِها   يكونُ بكاءُ الطفلِ ســـاعةَ يوضَـــعُ

وإلاّ فمـــا يُبكيـــهِ منهـــا، وإنّهـــا   لأَفسحُ ممّا كان فيـــهِ وأوســـعُ"(٥٨)

ويشير الجرجاني في "أسرار البلاغة" إلى تأثره الفلسفة الهندية في شعره، عندما علّق على بيتيه:

---

(٥٦) رسالة الغفران: ٤٦٨.

(٥٧) الديوان: ١٨٤٣/٥.

(٥٨) مروج الذهب: ٢٨٣/٤.

ثم حاولتَ بالمُثيقيلِ تصـ ـغيري فما زدتَني من التعظيمِ

كالذي طأطأَ الشهابَ ليَخفى وهو أدنى له إلى التَّضريمِ

يقول: "وأخذ هذا المعنى من كلام في حكم الهند، وهو أن الرجل ذا المروءة والفضل ليكون في خامل المنزلة غامض الأمر فما تبرح به مروءته وعقله حتى يستبين ويعرف كالشعلة من النار التي يصوبها صاحبها وتأبى إلا ارتفاعاً"(٥٩).

ودخلت لغته الشعرية ألفاظ فلسفية وأسماء فلاسفة متعددة: أرسطاطاليس، ذوثوريوس، واليس، بقراطيس... وتكثر أسماء النجوم ودلالاتها التنجيمية (الفلكية) مثل: عطارد والمشتري وزحل وبهرام (المريخ) والزهرة...

ويتحدث عن الكثير من العقائد الدينية والفلسفية، كالدهرية والمجوسية والنصرانية، ويكثر من الألفاظ الفلسفية الخاصة كالجوهر والعرض والتناهي والكل والبعض والكيمياء، وليس هذا فحسب، بل إن معالجته لموضوعاته هي معالجة فلسفية، ننظر إلى قوله في "الله" فنرى ذلك جلياً(٦٠):

٤ - ملكٌ يقدحُ الحياةَ من الموتى ويكفي بفضلهِ الأحياءَ

ويقول المسعودي: ومما دق فيه فأحسن وذهب إلى معنى لطيف من النظر على ترتيب الجدليين وطريقة حُذّاق المتقدمين قوله(٦١):

غموضُ الشيءِ حين تذبّ عنه يقلّل ناصرَ الخَصمِ المحقّْ

تضيقُ عقولُ مُستمعيهِ عنه فيقضي للمجلِّ على المدقِّْ

أما ثقافته الأدبية فهي واسعة ثرة إلى حد يثير الإعجاب، ونحن نعلم أنه كان معجباً بأبي تمام ومتتلمذاً على شعره، كذلك كان معجباً بالحسين بن الضحاك(٦٢)،

---

(٥٩) أسرار البلاغة: ١٢٨. وهذا المعنى في "كليلة ودمنة" وهو هندي: ١٠٣.

(٦٠) الديوان: ٦١/١.

(٦١) مروج الذهب: ٢٨٣/٤. والبيتان في ديوانه: (... المحقّ، ... المدقّ). الديوان ١٦٨٣/٤.

(٦٢) الأصفهاني، الأغاني: ١٢١/٧.

وبالأخطل، وكان يجاري أحياناً دعبلاً الخزاعي، أما في النثر فكان معجباً بأبي عثمان الجاحظ(٦٣).

كان ابن الرومي يحاول دائماً التفوق على من سبقه من الشعراء، لذلك نراه يعارض بعض القصائد أو يكملها، كما هي الحال في صنعه مع شعر دعبل، ومعارضته للحمدوي في وصف طيلسان ابن حرب.

وقارئ شعره يدهش حقاً من سعة اطلاعه على الأدب العربي القديم، أشعاره وأخباره، وكثر ما ضمّن شعره أبياتاً للشعراء الجاهليين والإسلاميين، كما في قصيدته البائية التي ضمّنها بعض أبيات النابغة الذبياني(٦٤). ونراه يشير إلى "تصيف المتجردة" الذي وصفه النابغة قائلاً(٦٥):

١٤ - روّيتُ سامعتيّ من ترجيعــهِ بيتَيْ زيادٍ فــي ســقوطِ نــصيفهِ

ويقول مضمّناً قولاً للبيد(٦٦):

٥ - قد قضى قــولُ لبيــدٍ بيننَــا: "إنما يجزي الفتى لــيس الجمــلْ"

وينكر في شعره إشارات تاريخية كثيرة، مثل جدع "قصير" أنفه في رسم خدعته التي انطلت على الزبّاء، ومثل "وقعة البشر" التي كان سببها ملاحاة الأخطل للجحاف السلمي، يقول(٦٧):

١١٦ - ما كان دهرُ قــصيرٍ جــدعَ مَعْطــســـه لمّــا أطــفّ لـــه موســاه إطفافــا

٢٠٥ - لا يجهلــنّ حلــيمٌ، إننــي رجــلٌ مَــن كــان أخطــلَ جهــلٍ كنــتُ جحّافــا

وزخر شعره بالإشارات والأسماء التاريخية العربية والأعجمية، مثل سيف ابن ذي يزن وسابور وحب قيس ولبنى ووقعة أحد ومناداة أبي سفيان: "اعل هبل!"

---

(٦٣) دائرة معارف البستاني: ١٢١/٣.

(٦٤) الديوان: ٢٢٠/١: البيتان ١٢٤ و١٢٦.

(٦٥) الديوان: ١٥٨٧/٤.

(٦٦) الديوان: ١٩٠٢/٥.

(٦٧) الديوان: ١٦٠٦/٤ و١٦١٢.

والأحنف بن قيس وحرب البسوس وحرب داحس والغبراء، وابن مضاض الذي قاتل بني إسرائيل والبرّاض الفاتك وآلهة العرب نسر واللات والعزى وسواع ويغوث ودّ ويعوق وهبل... ويغرف من معين الأساطير والأمثال الشيء الكثير، مثل أسطورة "لقمان ونسوره" وأسطورة "سطيح الكاهن" و"شق الكاهن"، ومن الأمثال - وهي كثيرة جداً - عنقاء مغرب كما في قوله في هجاء أحدهم(٦٨):

٧- تزوّدْ إذا آكلتَــه فهْــيَ أكلــةٌ وما أختُهــا إلا كعنقــاءِ مُغــرِبِ

وقوله (٦٩):

٧٩- أنّى يلاقي القــارظَ الــعنَزيَّ مــن يرجــو إيابَــهْ؟

وهو مثل عربي يقال لمن لا ترجى عودته من الغيبة، وأصله أن رجلين من عنزة خرجا في طلب نبات القرظ فلم يرجعا فضرب بهما المثل.

أما ثقافته اللغوية فهي غنية جداً، وقد أحاط بأسرار اللغة العربية، وتحدّى بعلمه معاصريه، قال عنه المرتضى في أماليه: "وكان مفلقاً في الشعر واللغة"(٧٠)، وعبر ابن الرومي عن سعة ثقافته في قوله متباهياً(٧١):

٢٤- فمتى ما أردتَ صاحب فحــصٍ كنــتُ ممّــن يــشاركُ الحكمــاءَ

٢٥- ومتى ما أردتَ قــارضَ شــعرٍ كنــتُ ممــن يُــساجلُ الــشعراءَ

٢٦- ومتى ما خطبتَ مني خطيباً جلّ خطبــي ففــاق بــي الخطبــاءَ

٢٧- ومتى حاول الرســائلَ رُسْــلي بلّغتْــــي بلاغتــــي البلغــــاءَ

ولا نبالغ إذا قلنا إن ابن الرومي هو أرحب الشعراء آفاقاً ثقافية، لا يضاهيه في ذلك سوى أبي العلاء المعري، كما يرى العقاد(٧٢).

---

(٦٨) الديوان: ١٦١/١.

(٦٩) الديوان: ١٦٦/١.

(٧٠) أمالي المرتضى: القسم الأول/٢٣٩.

(٧١) الديوان: ٨١/١.

(٧٢) ابن الرومي: ٩٣.

الفصل الثالث

موقف ابن الرومي من الحياة السياسية والاجتماعية

لا بدّ لنا قبل الدخول إلى عالم ابن الرومي الفني من استكمال عناصر شخصيته، لأن شعره كان صدى لحياته ومواقفه، وقد عاش ابن الرومي في مرحلة عصيبة من حياة الدولة العباسية، ولم يكن بعيداً عن الأحداث السياسية والاجتماعية، فهو يعيش في بغداد، وكان على صلة بعدد من رموز الحياة السياسية والاجتماعية في عصره.

وقد رأينا في الفصل السابق أن ابن الرومي شخصية إشكالية، تحمل في أغوارها تناقضات ذات طابع مرضي، على الرغم من ثرائها الفكري والثقافي، فهل كان لذلك أثر في تكوين مواقفه السياسية والاجتماعية؟ وللإجابة عن ذلك نجد أنفسنا مدفوعين إلى رصد تفاعلاته مع سيرورة الأحداث في عصره، لعلنا نستطيع أن نمسك بخيط الحقيقة وسط خيوط متشابكة مضللة أحياناً.

وأول مشكلة تعترضنا في هذا المجال هي موقع ابن الرومي من السلطة العباسية، ثم موقفه من المعارضة السياسية، وقبل الدخول إلى التفصيل في هاتين القضيتين نبيح لأنفسنا تقرير الحقيقة التالية: أن ابن الرومي يتصل بالقادة والوزراء دون الخلفاء، وأنه يقف إلى جانب المعارضة مرة وضدها مرة أخرى، فما تعليل هذا الاضطراب، هل هو تذبذب في المواقف أم إن هناك جوهراً واحداً ينظم مواقفه جميعاً فلا تناقض فيها؟

أ- الحياة السياسية:

عاصر ابن الرومي مرحلة شاحبة من الناحية السياسية في حياة الدولة العباسية، ففي القرن الثالث أخذت الخلافة تعاني الاضطراب والضعف، فقد أنهكت جسدها الصراعات الشديدة بين العناصر التي كانت تؤلف الجيش. ففي هذا القرن انحسر أثر العنصر العربي بعد حرب دامية بين الأمين والمأمون، وانتصار قائد المأمون طاهر بن الحسين الفارسي على بغداد وجيشها العربي الذي لم يفلح في الدفاع عن الأمين الذي كان يمثّل الجانب العربي في التوازنات السياسية آنذاك، وكانت هزيمة الأمين هزيمة للأثر السياسي العربي في الخلافة العباسية، وبويع المأمون بالخلافة (١٩٨- ٢١٨ هـ)، غير أن صراعاً جديداً نشأ بين العنصرين الفارسي والتركي، وقد حسم هذا الصراع لمصلحة العنصر التركي في عهد المعتصم (٢١٨- ٢٢٧ هـ) الذي بنى لجنده مدينة سامراء وجعلها عاصمة الخلافة، بعد أن ضاق الناس ذرعاً بتعدّيات العساكر الأتراك على العامة في بغداد، ومنذ ذلك الحين نشأ عداء باطن وظاهر بين سامرّاء وبغداد التي اغتصبت منها السلطة وكانت بيئة خصبة للتمرد والعداء السياسي الذي كان يعبر نفسه في انتفاضات متفرّقة بين الحين والآخر. وكان الأتراك يسيطرون على الجيش ويرهقون الدولة والمجتمع، لأنهم كانوا لا يحسون بانتماء حقيقي إلى المجتمع العربي الإسلامي لحداثة عهدهم به، وكانوا رجال حرب قساة استغلّ المعتصم مهاراتهم العسكرية في توطيد أركان الخلافة، والقضاء على حركات التمرد والعصيان، وهذا ابن الرومي يصفهم في شعره قائلاً(١):

١- ترى شَبَهَ الآساد فيهم مبيّناً ... ولكنهم أدهى دهاءً وأنكرُ

١٠- يولّي المولّي منهمُ وهْوَ مانعٌ ... حقيقتَه لم يخزَ منه المنمّرُ

١٢- هو النارُ من أيّ النواحي غَشِيتَها ... تلقّاك منها جانبٌ يتسعّرُ

---

(١) الديوان: ٩٧٩/٣.

وابن الرومي هنا يصف الأتراك وصفاً موضوعياً، ولم يكن في موضع المديح لهم، وهو لم يمدح أحداً من القادة الأتراك، وكان لا يحب زيارة سامرّاء، وإذا ما دعاه أحد الوزراء أو القادة إليها اعتذر عن عدم الحضور لأسباب تتعلق بظروفه الصحية أو النفسية.

وقد أحدث الأتراك شغباً في الحياة العامة، وحاولوا من خلال ذلك تحقيق المكاسب لهم في الدولة، ولم يكن قادتهم مخلصين للدولة وإنما كانوا يتآمرون عليها في الخفاء، ولهذا السبب فتك المعتصم بقائدهم الأفشين، ولكنه لم يبعد سائرهم عن مناصبهم فبقي خطرهم قائماً، واستطاع الواثق (٢٢٨-٢٣٢ هـ) بعده أن يضمن ولاءهم غير أن الأمر اختلف مع تولّي المتوكل الخلافة سنة ٢٣٣ هـ.

بدأ المتوكل عهده بإلغاء "الاعتزال" المذهب الذي تبنته الدولة العباسية منذ عهد المأمون[٢]، وتشدد في أمر الشيعة وأهل الذمة[٣]، وكان عمر ابن الرومي عند تولّي المتوكل اثنتي عشرة سنة، وليس في شعره غير إشارة عابرة إلى أعمال المتوكل التي اتسمت بالتشدد في أمر الدين[٤].

غير أن القادة الأتراك فتكوا بالخليفة المتوكل في مؤامرة اشترك فيها ابنه المنتصر الذي تولى مقاليد الخلافة بعده سنة ٢٤٧ هـ، ويرى ابن خلدون أن الخلاف بين الابن وأبيه كان خلافاً في العقيدة، إذ إن المنتصر تنكّر عليه انحرافه عن سنن سلفه فيما ذهبوا إليه من مذهب الاعتزال والتشيع لعليّ[٥]، ولكننا لا نظن أن المنتصر قتل أباه لهذا السبب، وإنما كان حب السلطة والانتقام من الأب الذي كان يتنقّص ابنه أمام الجميع، ومؤامرات القادة الأتراك، الدافع الحقيقي وراء هذا الاغتيال.

---

(٢) تاريخ الطبري: ١٩٠/٩.

(٣) نفسه: ١٧١/٩ و١٨٥.

(٤) الديوان: ٧٦١/٢ (الأبيات: ٩- ١١).

(٥) تاريخ ابن خلدون: ٣٤٩/٣.

وإذا كان بريق الاعتزال قد خفت في هذه المرحلة فإنه لم ينطفئ، واستمر المعتزلة يحيون في عالمهم العقلي المحبب، وإن كنا نعتقد أن أثرهم أخذ ينحسر شيئاً فشيئاً في الحياة الفكرية، وابن الرومي المعتزلي الشيعي الزيدي كان يحس كغيره بأنه يعيش في الظل، وأنه مدفوع إلى موقع المعارضة بصورة طبيعية، وكانت الحياة السياسية أخذت تتطور تطوراً مأسَوياً، ووصلت إلى ذروة أزمتها الأمنية، وكان المجتمع يمور بالنقمة والغضب.

وكان مقتل المتوكل فاتحة لسلسلة متواصلة من الاغتيالات والصراعات الدموية بين الخلفاء وقادتهم العسكريين، فلم يلبث المنتصر أن قتل أيضاً بعد أشهر قليلة وولى الأتراك بعده المستعين (٢٤٨- ٢٥١ هـ) وهو حفيد المعتصم، وأبعدوا وليّي العهد: المعتز، والمؤيد.

وقد حاول المستعين أن يبتعد عن أجواء سامرّاء المفعمة بالمؤامرات والدسائس إلى بغداد، بيد أن الأتراك خلعوه وبايعوا المعتز بالخلافة، لأنهم شعروا بخطره عليهم لما أبداه من نزعة استقلالية، ومحاولته الاستغناء عنهم، فنشبت نار الفتنة والحرب بين المستعين وأنصاره من أهل بغداد، والمعتز ومعه القادة الأتراك وعساكرهم. وكان محمد بن عبد الله بن طاهر والي بغداد، وهو من أسرة الطاهريين الفارسية التي كانت تحقد على الأتراك الذين انتزعوا السلطة منها، وتفردوا بالهيمنة على الخلافة، لذلك كان تأييده للمستعين أمراً طبيعياً، وقد عبّأ أهل بغداد للقتال والدفاع عن مدينتهم التي حاصرتها جيوش المعتز التركية. وقد اشترك "العامة" والعيّارون في الدفاع عن بغداد، وأبلوا بلاء حسناً، يقول الطبري في أخبار سنة ٢٥١ هـ: "وأمر محمد بن عبد الله بن طاهر أن يفرض من العيّارين فرض، وأن يجعل عليهم عريف، ويعمل لهم تراس من البواري المقيّرة وأن يعمل لهم مخالٍ تملأ بالحجارة..."(٦).

وهذه الفتنة دلت بوضوح على الإجماع الشعبي ضد طغيان الأتراك، وكانت تعبيراً عن نقمة بغداد على سامرّاء التي اغتصبت منها مكانتها بعد

---

(٦) تاريخ الطبري: ٢٨٨/٩.

انتقال الخلافة إليها، غير أن الأتراك استطاعوا أن يستميلوا قائد بغداد محمد بن عبد الله بن طاهر، فتخلى عن صاحبه (المستعين)، ولعله أدرك أن المعركة خاسرة فأراد أن يضمن لنفسه مكاسب سياسية، وأهمها بقاؤه على حكم بغداد، وهكذا وجد المستعين نفسه في وضع لا يسمح له بالاستمرار في المواجهة، فاضطر أن يخلع نفسه ويتنازل عن الخلافة للمعتز. ولم تمض عدة شهور حتى دبّر الأتراك له مقتلاً كي يقضوا على كل أمل لأنصاره من أهل بغداد في عودته، إذ كان أهل بغداد في أشد النقمة عليهم، وقد قتل في واسط سنة ٢٥٢ هـ، وقال أحد الشعراء في خلع المستعين(٧):

خُلع الخلافةَ أحمدُ بنُ محمدٍ ... وسيُقتَلُ التالي له أو يُخلَعُ

إيهاً بني العباس إن سبيلَكم ... في قتلِ أعبُدِكم طريقٌ مهْيَعُ

رقّعتمُ دنياكمُ فتمزّقتْ ... بكم الحياةُ تمزّقاً لا يُرقَعُ

كذلك عبّر ابن الرومي عن الشعور الشعبي في هذه الفتنة في قصيدة يهاجم فيها المعتز، ويندّد بغدره السابق بأبيه، يقول فيها(٨):

٢٦- دعِ الخلافةَ يا معتزُّ من كثبٍ ... فليس يكسوك منها الله ما سلبا

٢٧- أترتجي لُبسَها من بعد خلعِكَها ... هيهات هيهات، فاتَ الضرعَ ما حُلبا

٣٩- يا مَن جنى لأبيه القتلَ ثم غدا ... حرباً لثائرِه، صدّقتَ من ثَلبا

٤٠- يا أولياءَ عهودِ الشرّ هونَكمُ ... من غالب اللهَ في سلطانه غُلبا

٤١- لقد جزيتم أباكم حين كرّمكم ... بالعهد أسوأَ ما يَجزي البنونَ أبا

وعلى الرغم من أن المعتز تولى الخلافة بعون الأتراك فإنّه كان دائم الخوف من غدرهم، فحاول ضرب قادتهم مستعيناً بالفراغنة، وكان لا يأمن شرهم ويتوقع غدرهم في كل لحظة، حتى قيل إنه كان لا يلتذّ بالنوم، ولا

---

(٧) نفسه: ٣٥٠/٩.

(٨) الديوان: ٣٣٨/١.

يخلع سلاحه لا في ليل ولا في نهار خوفاً من "بغا"، وكان يقول: لا أزال على هذه الحالة حتى أعلم لبغا رأسي أو رأسه لي؟[٩] وكان رأسه لبغا، فقد خلعه الأتراك وقتلوه سنة ٢٥٥ هـ.

وتولى بعد المعتز المهتدي بن الواثق الذي حاول أن يرأب صدع الخلافة عن طريق العودة إلى سيرة الصالحين من الخلفاء كعمر بن الخطاب، وفيه يقول ابن الرومي[١٠]:

١ - قل للإمام المهتدي كاسْمِه   وللشبيهِ السرِّ بالجهرِ

٢ - أنصفتَ بعضَ الناس من بعضِهم   فأنصفِ الناسَ من الدَّهرِ

يشير في بيتيه إلى عدل المهتدي، ويطلب منه أن يرفع عن الناس سوء الحال والفاقة، ولكن نهج المهتدي كان يتناقض مع مصالح القادة الأتراك، فبدؤوا يتحفّزون للوثوب به، وقد تسللت أخبار المؤامرة إلى العامة، فكتبوا رقاعاً يحثّون فيها على الدفاع عن الخليفة المهتدي الذي كان أمل الناس في العدالة والإصلاح، يقول الطبري في أخبار سنة ٢٥٦ هـ يذكر هذه الحادثة: "فلما كان يوم السبت انتشر الخبر في العامة أن القوم على أن يخلعوا المهتدي ويفتكوا به، وأنهم أرادوه على ذلك وأرهقوه، وكتبوا الرقاع وألقوها في المسجد الجامع والطرقات، فذكر بعض من زعم أنه قرأ رقعة منها فيها: بسم الله الرحمن الرحيم، يا معشر المسلمين، ادعوا الله لخليفتكم العدل الرضي المضاهي لعمر بن الخطاب أن ينصره على عدوه، ويكفيه مؤنة ظالمه، ويتم النعمة عليه وعلى هذه الأمة ببقائه، فإن الموالي قد أخذوه بأن يخلع نفسه، وهو يعذّب منذ أيام، والمدبر لذلك أحمد بن محمد ابن ثوابة والحسن بن مخلد، رحم الله من أخلص النية ودعا وصلى على محمد صلى الله عليه وسلم"[١١].

---

(٩) المسعودي، مروج الذهب: ٣٣٦/٢.

(١٠) الديوان: ١٠١٩/٣.

(١١) تاريخ الطبري: ٤٤٣/٩ - ٤٤٤.

وقد قاتل المهتدي مع أنصاره حتى قتل، وذلك في عام ٢٥٦ هـ. ويذكر ابن الرومي هذه الحادثة في معرض مديحه لإسماعيل بن بلبل الوزير في قوله[١٢]:

١٣ - كم ضربةٍ رعلاءَ بل كم طعنةٍ　　　نجلاءَ بل كم رميةٍ إنبيحِ

١٤ - خطَرتْ بها كفاه دونَ إمامِه　　　في ظِلِّ يوم للأكفِّ مُطيحِ

١٥ - سائلْ بذلك عنه حربَ المهتدي　　　وكباشَها من ناطحٍ ونطيحِ

ويقول أيضاً[١٣]:

٥٨ - ردتهَ جعفريَّ الرأيِ بعد هوى　　　في الواثقيةِ لو لم تَثنِه جمَحا

ولا ندري تماماً ماذا كان موقف ابن الرومي من الفتنة، غير أن ابن ثوابة أحد خصوم المهتدي كان صديقاً له، وقد أرسل في طلبه إلى سامراء، فاعتذر الشاعر عن عدم الحضور في قصيدة بائية يمدح بها ابن ثوابة، مطلعها[١٤]:

١ - دع اللومَ إن اللومَ عَوْنُ النوائبِ　　　ولا تتجاوزْ فيهِ حدَّ المُعاتبِ

ثم ولّى الأتراك "المعتمد" بن المتوكل الذي تميّز عهده باستقرار السلطة النسبي، بفضل أخيه الموفق الذي كان الحاكم الفعلي، والذي استطاع أن يكبح جماح القادة العسكريين، فهابه الترك وانصاعوا له. وفي سنة ٢٧٩ هـ تولّى "المعتضد" الخلافة، وهو ابن الموفق، فسار على نهج أبيه، وقلم أظافر القادة الأتراك، وحكم عشر سنين شاع فيها الاستقرار، فأحسّ الناس بأنه جدّد دم الخلافة، وأشاع فيها الصحة والعافية، وكان المعتضد يعامل الشيعة بالحسنى بعد أن اضطهدوا في زمن المتوكل ومن جاء بعده، فارتاح الشيعة له واطمأنوا، وهذا ابن الرومي الشيعي الزيدي الذي لم يسبق له أن مدح أحداً من الخلفاء يبتهج الآن بتولي المعتضد الخلافة، ويخصه بعدد كبير من القصائد والمقطعات، يقول فيه[١٥]:

---

(١٢) الديوان: ٥٣٦/٢.

(١٣) الديوان: ٥٠٩/٢.

(١٤) الديوان: ٢١٣/١.

(١٥) الديوان: ٦٦٠/٢.

١ - هنيئاً بني العباس إن إمــامكم إمامُ الهدى والجودِ والبأسِ: أحمــدُ
٢ - كما بأبي العباس أُنشئ ملْكُكــم كذا بــأبي العبــاسِ مــنكم يُجَــدّدُ
٣ - إمامٌ يظلّ الأمسُ يعمل نحــوَه تلفّــتَ ملهــوفٍ، ويــشتاقُه الغــدُ
٤ - يودّ الزمانُ المنقضي عنه أنّــه عليه لزامٌ آخــرَ الــدهرِ سَــرْمَدُ

هكذا يصور ابن الرومي المعتضد فيراه الأمل المرتجى والمستقبل المشرق، الذي طالما تلهّف الناس لقدومه.

وبما أن الإصلاح الذي قام به المعتضد لم يكن جذرياً فقد عاد الفساد من جديد بعد موته، لأنه لم يقضِ على نفوذ القادة العسكريين الأتراك، بل اعتمد على قوة شخصيته فقط في فرض هيبة الخلافة، وعندما مات تولّى ابنه "المكتفي" سنة ٢٨٩ هـ، ولكنه لم يستطع أن يحافظ على نفوذه لعدم تمتعه بميزات أبيه، ثم خلفه "المقتدر" سنة ٢٩٥ هـ، وكان ألعوبة في أيدي القادة الأتراك إلى أن قتل سنة ٣٢٠ هـ.

موقفه السياسي:

تشير أخبار ابن الرومي إلى أنه كان على صلة ببعض الرؤساء والوزراء والقادة، ولكنه لم يتصل بالخلفاء العباسيين، ولم يمدحهم ما عدا المعتضد. ومن الصعب أن نحكم حكماً مطلقاً على موقفه من السلطة السياسية، لأن موقفه كان يقع في كثير من الأحيان في تناقضات سياسية لأسباب موضوعية وذاتية، ولا بد لنا من التعرض لحدثين مهمين في زمنه، كانا امتحاناً لموقفه من السلطة ومن قوى المعارضة، ونعني بهما ثورة يحيى بن عمر الطالبي، وثورة الزنج.

أ - موقفه من ثورة يحيى بن عمر:

كان عمر ابن الرومي تسعاً وعشرين سنة حين قامت ثورة يحيى بن عمر، الثائر الزيدي، عام ٢٥٠ هـ، وقد "دعا هذا الثائر للرضا من آل محمد ففتق السجون ونهب وطرد العمال"(١٦). ويذكر ابن خلدون أن سبب خروج يحيى بن

(١٦) تاريخ ابن خلدون: ٣٥٦/٣.

عمر هو الإملاق والنقمة[١٧]، وقد كان ذا سمعة طيبة، اجتمع حوله خلق كثير من الأعراب وأهل الكوفة وزيدية بغداد، ولكن جيوش محمد بن عبيد الله حاكم بغداد استطاعت التغلب عليه وقتله[١٨]. وكان مقتله فاجعة كبرى أصيب الناس بها في ذلك العصر، وترك هذا الحدث أثراً عظيماً في نفوس الشعراء[١٩]، ولاسيما ابن الرومي الذي كان يتعاطف مع هذا الثائر فقال قصيدته الجيمية المشهورة في رثائه منددا بجريمة العباسيين، بلغة تشتعل غضباً وسخطاً، يقول فيها[٢٠]:

١ - أمامَك فانظرْ أيَّ نهجَيْكَ تنهجُ ... طريقان شتى: مستقيمٌ وأعوَجُ

٣ - أكلَّ أوانٍ للنبيِّ محمدٍ ... قتيلٌ زكيٌّ بالدماءِ مضرّجُ

والقصيدة تسير على هذا النحو من التفجع والبكاء، والغضب للشهيد والدعاء له ووصف المعركة التي سقط فيها، ثم يهاجم العباسيين بعنف قائلاً:

٥٣ - أجِنّوا بني العباس من شنَآنِكم ... وأَوْكُوا على ما في العِياب وأَشْرِجوا

وخلّوا ولاةَ السوءِ منكم وغيَّهم ... فأحرِ بهم أنَ يغرقوا حيث لجّجوا

وفي قصيدة أخرى تبلغ (٦٨) بيتاً يضرم ابن الرومي غضبه لمقتل يحيى بن عمر، ويعلن موقفه المناوئ للسلطة العباسية أيضاً، كما في قوله[٢١]:

٨ - لا تشمتوا واذكروا منجى طليقِكمُ ... وجوهُكم يا بني العباس للعفَرِ

١٢ - بني نُتَيلةَ: ثلّ اللهُ عرشَكمُ ... كم للنبيّ لديكم من دم هدَرِ

٥٨ - سرى إليه عداةُ اللهِ فانصلتوا ... مستأسِدين عليهم جلدةُ النمِرِ

---

(١٧) نفسه: ٣/٣٥٦.

(١٨) تاريخ الطبري: ٩/٢٦٦.

(١٩) يذكر المسعودي قصائد كثيرة في رثائه، والغريب أنه لا يشير إلى قصيدة ابن الرومي، انظر: مروج الذهب: ٤/١٤٧.

(٢٠) الديوان: ٢/٤٩٢+.

(٢١) الديوان: ٣/١١٣٤.

٥٩ - مجاهدين بأسـياف مجـرّدةٍ كأنمـا قـصدوا للـرومِ والخَـزَرِ

وفيما سبق يتجلى عداؤه الواضح للسلطة العباسية وولاتها الذين كان يرى فيهم أعداء الله، لأنهم يقتلون أبناء النبيّ، ويتقاعسون عن قتال أعداء الإسلام من الروم والخزر، وليس هذا فحسب بل إن بعض هؤلاء الولاة، مثل محمد بن عبيد الله الفارسي، لا يدافع عن الإسلام والخلافة العباسية، وإنما يسعى للانقضاض على الخلافة في الفرصة المناسبة لإقامة دولة الفرس، من خلال القضاء على رموز الإسلام، يقول ابن الرومي في القصيدة الجيمية السابقة:

١٠٤ - وما بكمُ أن تنـصروا أوليـاءكم ولكـنْ هنـاتٌ فـي القلـوبَ تَجْـنَجُ

١٠٥ - ولو أمكنتْكم في الفريقين فرصـةٌ لقـد بُيِّـت أشـياءُ تُلـوى وتُحـنَجُ

١٠٦ - إذن لاستقدتم منهما وِتْرَ فـارسٍ وإن ولّيـاكم فالوشـائجُ أوشـجُ

١٠٨ - وإني على الإسلام منكم لخـائفٌ بوائـقَ شـتى بابُهـا الآن مـرتجُ

هكذا كان رأيه في بني العباس وقادتهم، ونحن نعجب من هذه الجرأة والصراحة مع أنه قال القصيدة في بغداد (على الأغلب)، وعلى سمع ابن عبيد الله ونظره، ولعل جراءة الشباب هي التي دفعته إلى نظم هذا الشعر، ويدو أن القصيدة الجيمية هي التي ستكون حائلاً بينه وبين الخلفاء العباسيين منذ ذلك التاريخ، فربما خشي مغبة المثول بين أيديهم وقد هاجم في قصيدته العباسيين صراحة ودعا إلى خراب دولتهم. وقد كان ينتقد الخلفاء العباسيين في مناسبات مختلفة، ويراهم غير جديرين بالخلافة لأنهم لم يحققوا أهم شروطها، التقى والورع، كما في قوله يمدح المعتضد الخليفة الوحيد الذي كان يستحق الخلافة في رأيه(٢٢):

٤ - كنيـةُ الـسفّاحِ أهـداها لـه مـع ميـراثِ النبـيِّ المتَّبَـعْ

٥ - ولقـد كُنّيَهـا مـن بعـدِه معشرٌ لـم يلبَـسوا تلـك الخلَـعْ

٦ - أو كُسوها فأسـاؤوا لبـسَها بـالتعرّي مـن سـرابيلِ الـورعْ

---

(٢٢) الديوان: ١٤٧١/٤.

وعلى الرغم من هذا الموقف السياسي من بني العباس في شعر ابن الرومي، فإننا نجد الشاعر يتناسى "ثوريته" فيما بعد وبلاين العباسيين، حتى إنه يمدح قاتل يحيى بن عمر محمد بن عبيد الله بن طاهر نفسه. فكيف نفسّر هذا التناقض، وكيف يمارس الشاعر هذه الازدواجية؟

في رأينا، يعود ذلك إلى شخصية الشاعر وتكوينه النفسي المضطرب، وقد عرف ابن الرومي بأنه كان "سريع الانقلاب" جباناً ضعيفاً، لأنه يعيش في بغداد تحت رحمة المنتصر في هذه الصراعات، وهو مولى بلا نصير ولا عِزوة، فلا يملك إلا التسليم بالأمر الواقع، فهذه الثورات لم تحقق النجاح، ولا نستطيع أن نلوم شاعراً "متأزماً" في عصر ألف البطش والقتل، وابن الرومي نفسه يعترف صراحة بضعفه أمام السلطان، كما في قوله[٢٣]:

١ - لا أقذعُ السلطانَ في أيامِهِ   خوفاً لسطوتِهِ ومُرٍّ عذابِهِ

٥ - فليعلمِ الرؤساءُ أني راهبٌ   للشرّ والمرهوبُ من أسبابِهِ

ب - موقفه من ثورة الزنج:

قاد هذه الثورة ثائر ملتبس يدعى علي بن محمد، وهو مغامر سياسي داهية، يقول الطبري في أخبار سنة ٢٥٥ هـ: "وللنصف من شوال من هذه السنة ظهر في فرات البصرة رجل زعم أنه علي بن محمد بن أحمد بن علي بن عيسى بن زيد بن علي بن الحسين بن علي بن أبي طالب، وجع حوله الزنج الذين كانوا يكسحون السباخ"[٢٤]. ولكن المؤرخين يشككون في نسبه العلوي هذا، وهو في مبتدأ دعوته نادى بشعارات الخوارج التي تلائم ميول الزنج الرازحين تحت وطأة الظلم والاستعباد، لأنها شعارات ديمقراطية[٢٥]، ولكنه بعد احتلاله البصرة ادّعى

---

(٢٣) الديوان: ٢٤٦/١.

(٢٤) تاريخ الطبري: ٤١٠/٩.

(٢٥) الخربوطلي (د. علي حسن)، ١٠ ثورات في الإسلام: ١٨٤. ويؤكد ابن خلدون خارجيته في تاريخه: ٣٧٧/٣.

النسب العلويّ ليستقطب أكبر عدد من المؤيدين في جنوب العراق[٢٦]. وقد عرف هذا الثائر كيف يخاطب هؤلاء المستضعفين العبيد، مذكّراً إياهم بواقعهم البائس، ليثوروا على الظلم والاستغلال، يقول الطبري: "وصلى بهم وخطب خطبة ذكر فيها ما كانوا عليه من سوء الحال، وأن الله قد استنقذهم به من ذلك"[٢٧].

كان لهذه الثورة أسباب كثيرة تتلخص في الوضع الطبقي المتردي لهؤلاء الزنوج، غير أن السبب المباشر كان "في تسخير الزنوج - خروجاً على المألوف - في الأعمال الزراعية في جنوب العراق، حيث احتاج كبار الملاّكين المتحدرين من الأوساط الحكومية إلى تجفيف أراضيهم المنخفضة، وهي لم تزرع حتى ذلك الحين، وبحكم جوارهم من أسواق بغداد من جهة، ومن تجارة المحيط الهندي من جهة أخرى، رغبوا في إدخال زراعات مجزية تتحمّل المضاربة، وإن كانت غريبة عن الإنتاج الزراعي المألوف (مثل قصب السكر). ولقد تيسّر لهم في هذه المنطقة أن يتزودوا بالرقيق، مما أتاح لهم الحصول على يد عاملة لا يستطيعون الحصول عليها في الأرياف..."[٢٨].

وكانت ثورة الزنج ثورة باسلة ضارية، اجتاحت النصف الجنوبي من العراق محققة الانتصار تلو الآخر، وقد لوحظ التلاحم الطبقي بين الفلاحين والزنوج، إذ انضمّ إلى الثورة عدد كبير من فلاحي سواد العراق، واستطاع الثوار التغلب على جيوش العباسيين وبثوا الرعب في الحكام والقادة، وكان الحقد الطبقي عاملاً من عوامل اتساع الثورة وجموحها، إذ أفرغ الثوار ما اختزنوه عبر زمن طويل من شعور بالظلم والاستعباد عنفاً مستطيراً على أسيادهم، كما في هجومهم على البصرة، غير أنهم لم يكونوا البادئين به، إذ إنهم كانوا يعتمدون أسلوب الوعظ والتبشير أولاً، وعندما يقابلون بالإهانة

---

(٢٦) تاريخ الطبري: ٤٨٧/٩. (ط دار الكتب العلمية _ بيروت): ٤٤١/٥.

(٢٧) نفسه: ٤١٥/٩.

(٢٨) كاهن (كلود)، تاريخ العرب والشعوب الإسلامية: ١١٤.

كانوا ينقضّون صواعق محرقة على أعدائهم، حتى إن الطبري يذكر أن الزنج أرسلوا إلى أهل البصرة محمد بن سلم "ليعظهم وهم مجتمعون في أرض تعرف بالفضل بن ميمون، فكان أول من بدر إليه وضربه بالسيف فتح غلام أبي شيث، وأتاه ابن التومني السعدي، فاحتزّ رأسه..."[٢٩].

وفتك الزنج بأهل البصرة، وأحرقوا دورها وقصورها، وذعر الناس من خطر هذه الثورة العاصفة، وقد رصد ابن الرومي هذا الحدث في قصيدته المعروفة التي يرثي فيها البصرة، إذ يقول[٣٠]:

١ - ذاد عن مقلتي لذيذَ المنامِ ... شغلُها عنه بالدموعِ السِّجامِ

٢ - أيُّ نومٍ من بعد ما حلّ بالبصرةِ ما حلّ من هَنَاتٍ عِظامِ

١٣ - بينما أهلُها بأحسنِ حالٍ ... إذ رماهم عبيدُهم باصطلامِ

١٤ - دخلوها كأنهم قِطَعُ الليلِ إذا راح مُدلهمَّ الظلامِ

وعلى الأغلب، كان ابن الرومي في حاشية "الموفق" القائد العباسي المحنّك الذي تصدّى لهذه الثورة، بعد أن عجزت جيوش العباسيين عن إخمادها. ولم يكن ابن الرومي صاحب قتال، ولعله أجبر على هذا الموقف لأن الموفق جنّد أعداداً كبيرة في حربه مع الزنج، ولاسيما أهل سامراء وبغداد، وهما محطّ أنظار الثائرين، وابن الرومي لا يخفي جزعه من هذه الحرب، فهو يصوّر نفسه في قصيدة يقول فيها[٣١]:

٦ - وكيف بمشتاقٍ تضمّن جسمَه ... على شوقه مِصرٌ ومهجتُه مصرُ؟

٧ - أقامَ لحربِ الزّنجِ في دار غربةٍ ... حوادثُها في أهلِها القتلُ والأسرُ

٨ - ومن دونِه هولٌ، ومن تحتِه ردىً ... ومن فوقِه سيفٌ ومن تحتِه بحرُ

---

(٢٩) تاريخ الطبري: ٤٣٥/٩ (أخبار سنة ٢٥٥).

(٣٠) الديوان: ٢٣٧٧/٦ - ٢٣٧٨.

(٣١) الديوان: ١١٢٩/٣.

وابن الرومي مسالم رعديد، ينفر من العنف والقسوة، وقد يكون ذلك سبب موقفه السلبي من ثورة الزنج، على الرغم من أنه كان يكنّ للعباسيين الكراهية والحقد، وليس هذا أول موقف متناقض له، فقبل ذلك مدح قاتل يحيى بن عمر الذي انتصر له، وبعد ذلك داهن قادة العباسيين ووزراءهم، بسبب ضعفه واضطرابه وجبنه، وقد يكون هذا الموقف ذا طبيعة حضارية إنسانية، فهو لا يقبل بتدمير الجمال والمدنية والتطور، وقتل الأبرياء والمسالمين، وقد يكون موقفه نابعاً من أن الزنج لم يثوروا إعلاء لشأن الدين، الذي كان شعار جميع الثورات الإسلامية، على الرغم من أن قائدهم تسلّح بالدين ورفع شعارات الخوارج ثم العلويين. وقد يكون سبب موقفه أنه في هذه الفترة (نحو ٢٥٥ هـ) كان لايزال ينعم بحياة منعّمة، لأن حاله تردّت في النصف الثاني من عمره كما تدل على ذلك أخباره، فهو ينحاز إلى جانب أهل طبقته من المترفين.

واستطاع الموفق أن يقضي على ثورة الزنج بعد حروب كثيرة وطويلة، معتمداً جميع الوسائل الحربية، كاستعمال الخديعة واستمالة أصحاب قائد الزنج إليه، ويعبّر ابن الرومي عن ذلك في قصيدة يمدح بها الموفق، فيقول[٣٢]:

١٧٠ - قتلتَ الذي استحيا النساءَ وأصبحتْ	وئيدتُـه فـي البـرّ والبحـرِ تًـوءَدُ
١٧١ - وقتّـل أجـذالَ العبـادةِ عَنْـوةً	وهـم رُكَّـعٌ بـين الـسواري وسُـجَّدُ
١٧٣ - حصرت عميدَ الزَّنجِ حتـى تخاذلـتْ	قـواه وأودى زادُه المتـزوّدُ
١٧٥ - وكانـت نواحيـه كثافـاً فلـم تـزل	تحيّفُهـا سـحتاً كأنـك مِبْـرَدُ
١٧٦ - تفـرِّق عنـه بالمكائـدِ جنـدَه	وتـزدادهم جنـداً وجيـشُك مُحْـصَدُ

نخلص إلى القول إن ابن الرومي لم يكن راضياً عن الدولة العباسية ولاسيما في مطلع حياته، مع أنه تربى في كنف العباسيين، غير أن مواليه كانوا من الصف الثاني في البيت العباسي، بعيدين عن أمور الحكم وإدارة الدولة. وابن الرومي شاعر بغداد التي اغتصب منها شرف العاصمة، فظلت تكنّ العداء لسامراء

---

(٣٢) الديوان: ٥٩٦/٢.

التركية، وابن الرومي شديد التعلق بمدينته، يكره أن يصيبها أحد بمكروه حتى لو كان مناوئاً لخصومه العباسيين، وقد أجج تشيعه عداءه للعباسيين في بعض الأحيان، وهكذا عاش ابن الرومي تناقضات شديدة بين البقاء في مدينته مع قبوله بحكامها ومداراته لهم، أو الخروج عنها والالتحاق بالمغامرين السياسيين، واختار الحل الأول كاتماً غيظه وحقده.

ب - الحياة الاجتماعية وموقفه منها:

كان المجتمع الإسلامي في القرن الثالث يعيش تناقضات حادة، فمن الناحية الاجتماعية تكوّن مزيج عرقي جديد من جراء اختلاط الشعوب في المدن الكبرى، ولاسيما في بغداد، وكان التمازج الحضاري هذا سبباً في تمازج ثقافي واجتماعي شديد. ويحدد حسين مروة السمة الطبقية للمجتمع في العصر العباسي، فيقول: "وهذا النظام يتميّز، منذ قيام الدولة الأموية، باقتصاده الزراعي التجاري المتداخل، وبالسمة الأساسية لعلاقاته الإنتاجية: أي الملكية الإقطاعية والاستثمار الإقطاعي، متمثلاً كل ذلك برؤوس الفئة الحاكمة حكماً مطلقاً باسم الإسلام. إن آثار هذا النظام وظاهراته كانت تمتدّ، بصورة كمّية، على مدى القرنين الهجريين الأولين، فلما جاء القرن الثالث كان قد بلغ الامتداد الكمّيّ حدّاً يؤذن بمثل تلك الانفجارات النوعية التي كانت الثورة البابكية وثورة الزنج وثورة القرامطة، أبرز نماذجها في ذلك القرن المتفجّر"[٣٣].

وفي بغداد كان الناس ينقسمون إلى طبقات وفئات مختلفة ومتفاوتة، يمكن اختصارها إلى هذه الأقسام: الطبقة المترفة (الأرستقراطية) من الأمراء العباسيين والقادة الفرس والأتراك وبعض العرب المتنفّذين، والطبقة الوسطى، وهي حليفة للأولى، من التجار الكبار ورؤساء الصنائع، وهي طبقة غنية ومتنفّذة، والطبقة الفقيرة من صغار التجار والحرفيين والفلاحين، ويلحق بها شرائح من المسحوقين كالعبيد والزهاد والمتصوفة وأمثالهم ممن لا يملكون من متاع الحياة شيئاً.

---

(٣٣) النزعات المادية في الفلسفة العربية الإسلامية: ١٣/٢.

وإذا كانت ثورة الزنج الطبقية قد ادّت إلى إلغاء نظام الإقطاعات الكبرى المعتمدة على العبيد(٣٤)، فإن وضع الفلاحين ظلّ كما هو عليه من بؤس وشقاء وظلم واضطهاد، ولكن ثورة الزنج هزّت أعماق السواد الأعظم من هؤلاء الفلاحين، وفسحت في المجال لحركة ضارية أخرى هي حركة القرامطة، التي وجدت في بيئة الفلاحين مجالاً حيوياً لتحركاتها الأولى.

وكانت النقمة الطبقية في المدن تعبّر عن نفسها في ظهور حركات العيّارين والأحداث، الذين كانوا صعاليك العصر العباسي، غير أن تمركز الجيوش في المدن التي كانت أشبه بالحاميات العسكرية، منع انفجار الثورات ذات الطابع الطبقي، إذ إن كل تململ شعبي كان يقمع بسهولة ويسر.

وكان التفاوت الطبقي صارخاً في المجتمع العباسي، بل كان السمة البارزة فيه، فقد كان هناك الأثرياء الذين بشموا من التخمة، وتغطرسوا وبطروا، وكان هناك من يتضوّر جوعاً لا يجد لقمة تسدّ رمقه. إنه مجتمع المتناقضات، الغنى إلى جانب الفقر والفاقة، والفجور والمجون إلى جانب الزهد والتصوف، اللهو والترف والقصف إلى جانب العبادة والتبتّل، وهلمّ جراً.

وكانت الدولة العباسية تعاني الفساد بسبب الحروب الداخلية والخارجية وانفصال الولايات عنها، غير أن السبب الأهم في تردي أوضاع الدولة كان الخلل الذي أصاب بنية المجتمع العباسي، وانتشار النهب واختلاس ذوي السلطة والنفوذ أموال الدولة، وانعدام النزاهة وفشوّ الخيانة بين موظفي الدولة وقادتها، والثراء الفاحش المريب. وقد ذكرت المصادر الكثير من هذه الفضائح، نسوق منها أمثلة، فقد بلغت أموال الوزير سليمان بن وهب وابنه عبيد الله عند مصادرتها تسعمئة ألف دينار(٣٥). وبلغت قيمة الرِّشا التي دفعت إلى المحتسب أحمد بن الطيب السرخسي مئة وخمسين ألف دينار(٣٦).

---

(٣٤) كاهن (كلود)، تاريخ العرب: ١١٤.

(٣٥) النجوم الزاهرة: ٤٠/٣.

(٣٦) مروج الذهب: ١٧٠/٤.

ولنر صورة هذا المجتمع في شعر ابن الرومي وموقفه الاجتماعي، وهنا نجد موقف الشاعر أوضح وأنصع، لأنه كان يعاني أشدّ المعاناة التناقضات الاجتماعية التي تحيط به، وتطبق بخناقها عليه. وقد عبّر في قصيدة طويلة عن نقمته على الواقع الاجتماعي غير العادل من خلال تصويره للطبقة المترفة التي تتنعّم بالملاذّ، من طعام وشراب ولباس وقصور وحدائق وغناء ولهو ومراكب في البر والبحر، ودعا إلى الثورة على هذا الواقع، لتتطهّر الأرض من هذه الأرجاس، وتتخلص من هؤلاء الذين أصبحوا ذاهلين عن شجن الناس، يقول(٣٧):

٤٢ - أتراني دون الألى بلغوا الآمالَ من شُرْطةٍ ومن كتّابِ؟

٤٣ - وتِجار مثلِ البهائمِ فازوا بالمنى في النفوسِ والأحبابِ

٤٥ - أصبحوا يلعبون في ظلّ دهرٍ ظاهرِ السُّخفِ مثلِهم لعّابِ

٤٧ - ليس فيهم مدافعٌ عن حريمٍ لا، ولا قائمٌ بصدْرِ كِتابِ

٥٢ - ويظلون في المناعم واللذّاتِ بين الكواعبِ الأترابِ

٥٨ - كم لديهم للَّهْوِ من كَعابٍ وعجوزٍ شبيهةٍ بالكعابِ

٩٠ - مُكّنوا من رحالِ مَيْسٍ وطيئاتٍ، وأصحابُنا على الأقتابِ

٩٦ - لهفَ نفسي على مناكيرَ للنُّكرِ غِضابٍ ذوي سيوفٍ عِضابِ

٩٧ - تغسلُ الأرضَ بالدماءِ فتُضحي ذاتَ طهرٍ، ترابُها كالمُلابِ

٩٨ - من كلابٍ نأى بها كلَّ نأيٍ عن وفاءِ الكلابِ غدرُ الذئابِ

٩٩ - واثباتٍ على الظباءِ ضعافٍ عن وِثابِ الأسودِ يومَ الوثابِ

١٠٣ - أصبحوا ذاهلين عن شجَنِ الناسِ وإن كان حَبلُهم ذا اضطرابِ

١٠٤ - في أمورٍ، وفي خمورٍ وسمّورٍ، وفي قاقُمٍ وفي سِنجابِ

١٠٥ - وتهاويلَ غيرِ ذاك من الرَّقمِ ومن سُندُسٍ ومن زِريابِ

---

(٣٧) الديوان: ٢٨٢/١ - ٢٨٣.

١٠٦- في حبيرٍ مُنَمْنَمٍ وعبيرٍ وصِحانٍ فسيحةٍ ورِحابِ

١٠٧- في ميادينَ يخترقن بساتينَ تمسُّ الرؤوسَ بالأهدابِ

١١٢- عندَهم كلُّ ما اشتهوَه من الآكالِ والأشرباتِ والأثوابِ

١١٣- والطَّروقاتِ والمراكبِ والولدانِ مثلِ الشوادنِ الأسرابِ

١١٤- واليلنجوجِ في المجامرِ والندِّ ترى نشرَه كمثلِ الضبابِ

١١٥- والغوالي وعنبرِ الهندِ والمسكِ على الهامِ واللِّحى كالخِضابِ

فالشاعر يحدّد موقعه بوضوح في الصراع الاجتماعي، إنه ضدّ الطبقة المترفة التي لا يهمها إلا مصلحتها ورفاهيتها، وتخلّت عن وظيفتها الاجتماعية في الدفاع عن المجتمع والنهوض به، إنهم أبناء هذا الزمان "اللعّاب" مثلهم، فقد فسد الزمن بهم، وهذه الطبقة تتكون من الشرطة، أداة القمع ورمز السلطة العسكرية. والكتاب وهم كتاب الدواوين الذين كانوا بمرتبة الوزراء في العصر العباسي، يمثلون السلطة الإدارية في الدولة. والتجار الذين يمثلون السلطة الاقتصادية، وكان لهم باع طويل في هذا العصر. وهذا الثالوث هو الذي كان متنعماً في الحياة، أما باقي فئات الشعب فكانت تعيش في أسوأ حال، يمكن استنتاج صورتها بعكس معاني الأبيات إلى نقيضها.

ومن مظاهر هذا الموقف الاجتماعي في شعر ابن الرومي اهتمامه بالحياة الشعبية وتصويره لبعض الكادحين من عامة الناس كالحمّال الأعمى والطبّاخين والخبّازين... وهو ما سنعرضه في "الموضوعات الشعبية" لاحقاً.

ومما تقدّم ندرك أن موقف ابن الرومي السياسي والاجتماعي كان مناقضاً للحياة السياسية والاجتماعية السائدة، وقد دفعه ذلك إلى النقمة على المجتمع الظالم، وكان استعداده النفسي لهذه النقمة دافعاً له ليكون الهجّاء الأول في عصره. وعندما لم يستطع ابن الرومي أن يتمرّد على مجتمعه بسبب تكوينه النفسي المضطرب، وجد الهجاء سلاحه الوحيد يحمي به نفسه، ويهاجم به مجتمعه الذي قسا عليه كثيراً.

الباب الثاني

التجديد في الموضوعات عند ابن الرومي

الهيئة العامة السورية للكتاب

الهيئة العامة السورية للكتاب

الفصل الأول

الموضوعات التقليدية في شعر ابن الرومي

يمكن حصر الموضوعات التقليدية في الشعر العربي في المديح والرثاء والهجاء والفخر والحماسة والغزل والوصف، وهي الموضوعات التي اكتملت ونضجت في العصر الجاهلي والعصر الإسلامي والأموي، أضيف إليها الزهد والشعر السياسي والغزل العذري والخمريات، وهي ليست موضوعات جديدة تماماً بل كانت تطوراً لموضوعات سالفة، أو استقلالاً لموضوعات جزئية كانت تندرج في القصيدة القديمة.

وفي العصر العباسي بقيت هذه الموضوعات سائدة لرسوخها في النفس العربية، وطرأت عليها عدة تغيّرات بما يناسب الحياة العباسية الجديدة، والحضارة الغنية، وقد لحق التطور بالقصيدة شكلاً ومضموناً، فقُدمت هذه الموضوعات التقليدية في أشكال جديدة بدأت من الوليد بن يزيد الشاعر الأموي مروراً بأبي نواس وأبي تمام وابن الرومي.

ونرى هذه الموضوعات قد تطورت تطوراً كبيراً عند ابن الرومي، وأتى فيها بالجديد، حتى تميّز من شعراء عصره، واختطّ فيها على الأغلب طريقاً جديدة، وكان لهذا التطور والتجديد عنده جملة من الأسباب هي: ثقافة ابن الرومي الفلسفية والأدبية الواسعة، ونفسيته المتوترة التي جعلت شعره ذا نكهة خاصة به، وتطور المجتمع العباسي نفسه، وظاهرة القصيدة المكتوبة عنده، أو لنقل "العناصر الكتابية" فيها.

ومن النقّاد من يرى أن ابن الرومي لم يجدّد في الموضوعات، وإنما أفاض فيها ووسّع معانيها[1]، وهذا حكم عام ينقصه الدقة والتحديد، وستكشف الدراسة بطلان ذلك، وبعضهم يرى أن ابن الرومي يجيد المعنى الذي يخترعه ببراعة، ويقصّر في المعنى الذي يأخذه من غيره[2]. ولا يمكن أن نطمئنّ إلى هذا الحكم غير الدقيق أيضاً، وسنراه يتفوق في أحيان كثيرة على سابقيه في المعاني التي يأخذها منهم.

وكان هاجس التجديد يهيمن على ابن الرومي، يتجلى ذلك في محاولاته الكثيرة التي عارض فيها شعراء آخرين، إذ كان يتناول معنى من المعاني تطرّق إليه شاعر من السابقين، فيجرّب حظه فيه، ويحاول أن يثبت تفوقه وتميّزه، كما فعل ببعض أشعار دعبل الخزاعي وأبي نواس والحمدوي. وهذا الجانب من شعره يلفت الانتباه إلى أنه كان - على ما يبدو - دائم الدُّربة، ومن أبرز مظاهرها نحله الشعر لعدد من الشعراء المغمورين من أجل مساعدتهم في خصومة أدبية، أو لتقديم خدمة إنسانية لهم، وقد صنع ذلك مع مثقال والدمشقي والعزيز وابن الرخامي من الشعراء المعاصرين له. وسنستعرض فيما يأتي موضوعات شعره التقليدية وتجلياتها المختلفة لنرى مظاهر التطور والتجديد فيها.

١ - المديح:

كانت قصيدة المديح في العصر الجاهلي ثم الإسلامي والأموي تسير على النهج التالي: الوقوف على الأطلال فالنسيب (وقد يحلّ أحياناً محلّ الأطلال)، فالرحلة ووصف مشاهد الطريق، فالغرض الأساسي. أما معاني قصيدة المديح فكانت غالباً محددة مكررة، تقدم لنا الممدوح كريماً كالبحر، شجاعاً كالأسد، معطاء كالمطر، عزيزاً كالجبل، حصيف الرأي، يدافع عن الحق والدين (في العصور الإسلامية)، عادلاً... وقد تطورت قصيدة المديح في العصر العباسي، وكانت

---

(١) أمين (أحمد) ومحمود (زكي نجيب)، قصة الأدب في العالم: ٣٨٩/١.

(٢) الغيث المسجم: ٢٧٨/٢ (والرأي للخالديين).

مقدمة على بقية الفنون، لأن الحياة السياسية كانت تتطلب ذلك، فمدح الشعراء الخلفاء العباسيين والوزراء والقادة، وصوّروا أحداث عصرهم وأعمال ممدوحيهم فيها، حتى غدت وثائق حفظت لنا الكثير من الوقائع التاريخية. وعلى الرغم من ثورة بعض الشعراء على المنهج التقليدي لقصيدة المديح، ولاسيما في الوقوف على الأطلال، احتفظت "المدحة" بمخططها التقليدي الذي صار يأخذ طابعاً رمزياً، أو شكلاً محوّراً، فالأطلال رمز للحب الداثر، والرحلة رمز لرحلة الإنسان في الحياة، وقد يصفون بدلاً من الأطلال القصور العامرة، وربما بدؤوا قصائدهم بالخمريات أو الحكم أو النسيب[٣]، ومثال ذلك قصيدة البحتري في جعفر المتوكل إذ تقدّم فيها صورة تقليدية للممدوح، كما في قوله[٤]:

١ - لي حبيبٌ قد لجَّ في الهجرِ جِدّا ... وأعادَ الصُّدودَ منه وأبدى

١٢ - خلق اللهُ "جعفراً" قيّمَ الدنيا سداداً وقيَّم الدينِ رُشْدا

١٥ - أظهرَ العدلَ فاستنارت به الأرضُ وعمَّ البلادَ: غَوْراً ونَجدا

١٦ - وحكى القطرَ، بل أبرّ على القطر بكفّ على البَريّةِ تَنْدى

١٧ - هو بحرُ السماحِ والجُودِ فازدَدْ ... منه قرباً تزدَدْ من الفَقرِ بُعدا

ولا شكّ في أن عناصر جديدة كثيرة دخلت في معاني المديح، مستمدّة من الحياة الحضارية الجديدة في العصر العباسي، ويتجلّى ذلك في وصف مظاهر الحياة من لهو وطرب وقصف ونزهات وأنهار ورياض وقصور، وقصيدة البحتري في بركة المتوكل مشهورة، بالإضافة إلى المعاني المستمدّة من الحياة العقلية والفكرية والدينية، وقد برزت في المديح معاني الطبائع والشمائل والذكاء والحصافة، تجسيداً للتطور الثقافي الذي أصاب المجتمع، إذ تطلّب قيماً جديدة توافق روح العصر، وخير مثال لهذا النوع من المديح شعر ابن الرومي.

---

(٣) ضيف، العصر العباسي الأول: ١٦٣ - ١٦٤. العصر العباسي الثاني: ٢٠٦.

(٤) ديوان البحتري (تح: الصيرفي): ٧١١/٢.

وكانت قصيدة المديح امتحاناً حقيقياً للشعراء، لأنها الصلة المباشرة بين الشاعر والمتلقي من الجمهور والنقاد، ولاسيما الممدوح الذي يكون غالباً عارفاً بالشعر، كما يقول ابن الرومي[٥]:

١ - قد بُلينا فـــي دَهرِنـــا بملـــوكٍ أدبـــاءٍ - علِمـــتُهم - شـــعراءِ

٤ - قـــد أقـــاموا نفوسَـــهم لـــذوي المـــدْحِ مقـــامَ الأنـــدادِ والنُّظَـــراءِ

ولهذا كان لدى الشعراء دافع فني بالإضافة إلى الدافع المادي، جعلهم يتفننون في تزويق الأسلوب واختراع المعاني والصور. وقد أدت قصيدة المديح رسالة اجتماعية، إذ إنها احتوت على المثل العليا التي كان يختزنها اللاشعور الشعبي عن صورة الحاكم والحكم، وكأنما أراد الشعراء أن يرفعوا أمام الممدوح الشعارات التي تطلبها الأمة في خليفتها وراعيها، لعله يثوب إلى طرق الرشاد، كما يقول د. شوقي ضيف[٦].

مدح ابن الرومي عدداً من القادة والوزراء والكتاب، مثل أسرة الطاهريين ولاسيما عبيد الله بن عبد الله بن طاهر الذي كان حاميه ونصيره الفني ضد البحتري، ومثل الكاتب صاعد بن مخلد الذي أصبح وزيراً أيضاً، وكذلك ابنه العلاء بن صاعد، وإبراهيم بن المدبّر الذي كان على ديوان الرسائل، وإسماعيل ابن بلبل الذي كان رئيس ديوان الضياع بسامرّاء ثم أصبح وزيراً، ومدح القاسم بن عبيد الله وآل وهب وبني فياض وبني نوبخت وبني حمّاد وآخرين... ولكنه لم يمدح الخلفاء ما عدا المعتضد الذي كان يكرم الشيعة، ولم يمدح القادة الأتراك، ويعود ذلك إلى تشيعه[٧]، وخوفه من عقابهم بعد قصيدته الجيمية التي لذّعهم فيها بنار هجائه، ويرى أنيس المقدسي أن السبب يعود إلى أنه لم يدرك من الخلفاء غير المستضعفين، غير أنه لا يجزم في ذلك لأن حال البحتري تشبه حاله[٨]، ولكنه إذا

---

(٥) الديوان: ٧٥/١.

(٦) العصر العباسي الأول: ١٦١.

(٧) ضيف، العصر العباسي الثاني: ٣٠١.

(٨) أمراء الشعر العربي في العصر العباسي: ٢٨٥.

ترفّع عن مدح الخلفاء لضعفهم وسوئهم فهو لم يترفّع عن مدح من هم أقلّ منهم همة وأسوأ منهم خلقاً وسلوكاً، على الرغم من أنه كان يرتدّ أحياناً إلى نفسه ويفكر في حاله المزرية وهو على أعتاب الممدوحين، فتستيقظ كرامته وعزته، فيقول(٩):

١ - لكـــم حِجـــابٌ ولنـــا أنفُـــسٌ　　　تمنعنـــا الـــذلّ عزيـــزاتُ

٢ - تـــاهَ وتِهنـــا فـــسَمَوْنا بهـــا　　　وهْـــيَ عـــن الـــذُّلِّ مَـــصوناتُ

غير أن دوافع المديح عنده تتحصر في فقره وحاجته المادية، وفي ضعفه وحاجته إلى الحماية، وفي الهاجس الفني الذي يتمثّل في التفوق على شعراء عصره، ويتجلّى ذلك - كما سنرى- في وصف قصيدته بإحكام الصنعة والجمال.

خصائص قصيدة المديح:

تنوعت قصيدة المديح في شعر ابن الرومي بين قصيدة قصيرة (١٠- ٣٠ بيتاً)، وقصيدة متوسطة (٣١- ٥٠ بيتاً) وقصيدة طويلة (٥١- ١٠٠ بيت) وقصيدة طويلة جداً (أكثر من ١٠٠ بيت)، وجاء نحو ثلثي هذه القصائد من غير مقدمات، وإنما كان يبدأ بالمدح مباشرة. أما إذا قدم لقصيدته المدحية فإن موضوعات المقدمات تأتي بحسب نسبة ورودها على النحو التالي: الغزل، فالشيب والشباب، فالحكم والخواطر عن الدنيا والدهر والناس، فالمقدمة الخمرية، والتفاؤل بالعيد أو الاسم أو اليوم، والدعاء (بنسب متقاربة)، فالأطلال(١٠). ويمكننا القول بادئ ذي بدء إن ابن الرومي ينحاز إلى تيار التجديد من خلال خروجه على نظام المقدمة الطللية التقليدي، وإنه استبدل بها مقدمات أخرى تناسب عالمه النفسي والفكري.

أما من حيث طول المقدمة فتتراوح أبياتها بين بضعة أبيات وعشرات الأبيات، بل قد تفرط في طولها وتكون موضوعاً موازياً في بعض القصائد ولا سيما إذا كانت تتعلق بالشيب والشباب أو الدهر، وهي ميزة أخرى تميز بها شعره،

---

(٩) الديوان: ٣٨٦/١.

(١٠) بنيت هذه المعطيات على إحصاءات قمنا بها في طبعة الجامعة، وآثرنا عدم إثباتها هنا لنبوّها عن السياق.

إذ إن المقدمة في قصائده أحياناً لا تعني مجرد التمهيد للموضوع، بل روح القصيدة ومناخها النفسي.

وعلى هدي ما سبق نعرض الآن لخصائص قصيدة المدح عند ابن الرومي التي يمكن حصرها فيما يلي:

أ- الطول المفرط:

في حين يندر أن تتجاوز قصيدة البحتري أربعين بيتاً أو خمسين بيتاً، نجد قصيدة المديح عند ابن الرومي تتجاوز في أحيان كثيرة مئة بيت وقد تتجاوز ثلاثمئة بيت[١١]. ويبدو أن إطالته لقصائده بهذا الإفراط جعلت ممدوحيه ينصرفون عنه، وجعلته يقصّر بين الشعراء المدّاحين كالبحتري، على حد تعبير د. حسين الحاج حسن[١٢]، وهو نفسه يعترف بأن طول قصيدة المديح يسيء إليها ويقلبها إلى نقيضها، كما في قوله[١٣]:

١- كلُّ امرئٍ مدحَ امـرأً لنوالِـهِ فأطـالَ فيـهِ فقـد أراد هجـاءهُ

٣- غيري فإني لا أطيلُ مـدائحي إلاّ لأُوفـي مـن مـدحتُ ثنـاءَهُ

يشير إلى أن طول القصيدة عنده جاء مناسباً للموضوع، وهو اعتذار لطيف ومقبول من الممدوح.

ب- عدم تقيدها بالمنهج التقليدي للقصيدة العربية:

أول ما يلفت الانتباه أن معظم قصائده بلا مقدمات، وهو أمر لم يكن مألوفاً في المديح قبل ابن الرومي، وقد يعود ذلك إلى أن الفكرة الأساسية كانت تضغط عليه وتتبجس دون أن تنتظر تمهيداً نفسياً لها، ومثال ذلك قصيدته في القاسم بن عبيد الله[١٤]:

---

(١١) ينظر مثلاً: ق ١٦٠٠ (٣٣٧ بيتاً)، ق ١٦١١ (٣٠٣ أبيات).

(١٢) أعلام في العصر العباسي: ٢٦٥.

(١٣) الديوان: ١/١١١.

(١٤) الديوان: ١/٨٠.

١ - أيهـــا القاســـمُ القَـــسيمُ رُواءَ   والـــــذي ضـــمَّ ودَّه الأهـــــواءَ

٣ - قمــــرٌ نجتليــــه مِــلْءَ عيــونٍ   وصـــــدورٍ براعــــةً وضــــياءَ

وهي تبلغ ستة عشر ومئتي بيت، ومثل قوله يمدح الحسن بن عبيد الله ابن سليمان(١٥):

١ - لك الطائر الميمون والطــالع الــسعدُ   وطــول بقــاء لــيس مــن بعــده بعــدُ

وهو كما نرى في هذه القصائد يبدأ قصيدته مباشرة، بالدعاء تارة وبالنداء والخطاب تارة أخرى، إلى غير ذلك. أما إذا جاء بالمقدمات فإنه يأتي بها متنوعة، من ذلك مقدماته الغزلية، وهي أكثر مقدماته حضوراً، وفيها يتغنى بالحب والمرأة في أبيات تقل أو تزيد، وهو في غزله لا يتحرّف عن سنن القدماء ماخلا الروح الخاصة التي تميّز شعره، ومثال ذلك مقدمة قصيدته التي يمدح بها إبراهيم بن أحمد المادرائي(١٦):

١ - لا تُكثـــرَنّ ملامــــةَ العُـــشّاقِ   فكفــــاهمُ بالوجـــــدِ والأشــــواقِ

١٤ - أصغتْ إلى العشاقِ أنّني مــرّةً   ومــــن الجميــلِ تَعــاطفُ العــشّاقِ

ثم ينتقل إلى المديح:

٣٠ - ما من مزيدٍ في بليّةِ عاشقٍ   ونَدى وخيرٍ فــي أبــي إســحاقِ

٣١ - للهِ إبراهيمُ واحــدُ عــصرهِ   مــا أشــبهَ الأخــلاقَ بــالأعراقِ

وهو يحسن التخلص من مقدمته إلى غرضه الأساس، ولا يخفى أن المقدمة الغزلية تهيئ الممدوح تهيئة نفسية مناسبة لمعاني المديح والاستعطاف والاستعطاء، وتشي بصورة ما بإقبال ابن الرومي على الحياة وتعلقه بأجمل ما فيها، لأن المقدمة هي الدفقة الشعورية الأولى التي تفيض عن لاشعور الشاعر.

---

(١٥) الديوان: ٦٦٢/٢.

(١٦) الديوان: ١٦٦٢/٤.

وأهم مقدماته على الإطلاق ما كان في الشيب وبكاء الشباب، وهي كثيرة جداً في قصائده، تعبّر عن موقفه من الزمن وحاله النفسية الملفعة بالحزن، كما يقول في قصيدة يمدح بها صاعد بن مخلد، وهي تبلغ اثنين وثمانين ومئتي بيت(١٧):

١ - أبينَ ضُلوعي جمرةٌ تتوقّدُ   على ما مضى أم حسرةٌ تتجدّدُ

٢ - خليليّ ما بعد الشباب رزيّةٌ   يُجَمُّ لها ماءُ الشؤونِ ويُعتَدُ

٨ - سُلبْتُ سوادَ العارضَينِ وقبلَهُ   بياضَهما المحمودَ إذ أنا أمردُ

٩ - وبُدِّلت من ذاك البياضِ وحسنِه   بياضاً ذميماً لا يزال يُسوَّدُ

ومقدماته في الشيب أطول مقدماته إذ يتجاوز بعضها ٥٠ بيتاً، ولا نعلم شاعراً اهتم بهذا الموضوع اهتمام ابن الرومي به.

ومن مقدماته الخمرية قوله في قصيدة يمدح بها أحمد بن عيسى بن شيخ(١٨):

١ - ومدامةٍ أغْنَتْ عن المصباحِ   يلقى المساءَ إناؤها بصباحِ

٢ - لطُفَتْ مسالكُها وخُصَّ محلُّها   فكأنها انشقّت من الأرواحِ

٢٦ - دعْ ذا وقلْ في آل شيخٍ إنهم   أقصى مطامحِ همّةِ الطَّمّاحِ

وهي كما نرى مقدمة طويلة أيضاً.

ويندر أن يقف على الأطلال، وإذا فعل فإنما يفعل ذلك لنقض بعض المعاني، أو لتفتيق بعضها الآخر من أجل إدهاش الآخرين، كما في قصيدته اللامية في علي بن المنجم، وهي أطول قصائده إذ تبلغ سبعة وثلاثين وثلاثمئة بيت، يقول فيها(١٩):

---

(١٧) الديوان: ٥٨٤/٢.

(١٨) الديوان: ٥٥٢/٢.

(١٩) الديوان: ٥/ ٢٠٥٤.

١ - طُلَّ دمعٌ هُريقَ فـــي الأطـــلالِ بعــــدَ إقوائهـــا مـــن الحُــــلّالِ

٦ - ليس تجدي على المُسائلِ دارٌ غيرَ هَــيْجِ الــسقامِ بعــد انــدمالِ

والفرق كبير بين ابن الرومي والبحتري في هذا الجانب، إذ إن البحتري يكثر من المقدمات الطللية التقليدية، أما ابن الرومي فيُعرض عنها من موقف فني تجديدي.

وربما كانت مقدمته خطرات في الحياة، أو تأمل ظاهرة من الظواهر، أو إلقاء بعض الأحكام على جانب من جوانب الحياة، كما في قوله يمدح أحمد ابن ثوابة(٢٠):

١ - دعِ اللومَ، إنّ اللومَ عَــونُ النوائــبِ ولا تتجـــاوزْ فيـــه حـــدّ المعاتـــبِ

٢ - فما كلُّ من حــطَّ الرحـــالَ بمُخفــقٍ ولا كـــلُّ مـــن شــدّ الرحـــالَ بكاســـبِ

٣ - وفي السعيِ كَيْسٌ والنفوسُ نفــائسٌ ولـــيس بكَـــيْسٍ بيعُهـــا بالرغائـــبِ

ولا نظنن أن هذه المقدمة مجرد تأمل في الحياة، وإنما هي فيض لا شعوري أيضاً، فهذا الشاعر الموسوس تضغط عليه فكرة استدعاء الممدوح له ويريد الاعتذار لعدم قدرته على ركوب أخطار النهر، كما بث ذلك في تضاعيف القصيدة بعد ذلك، فأراد أن يقنع نفسه أولاً وأن يقنع ممدوحه ثانياً بأفضلية البقاء وعدم السفر، وهذا جانب مهم في مقدمات ابن الرومي ساعد على بروزه تكوينه النفسي الوسواسي الخاص.

وليس لقصيدته المدحية مخطط ثابت في ترتيب الموضوعات الجزئية، ولكنها تتضمّن الخطوط العامة التالية: المقدمة - المديح - الاستعطاف والاستعطاء - وصف ذات الشاعر - وصف قصيدته. ونراه يخلط في مديحه موضوعات قريبة أو بعيدة، كالعتاب والتحذير والتهنئة والوصف، بيد أننا نشير إلى أن روابط نفسية تربط هذه الأجزاء كلها من المقدمة حتى الخاتمة، حتى لتبدو القصيدة جسداً واحداً. فهو مثلاً عندما يمدح القاضي يوسف، وقد نمى إليه أنه اتُّهم في دينه عنده،

---

(٢٠) الديوان: ٢١٣/١.

يبدأ قصيدته بحمد الله ليشير من طرف خفيّ إلى إيمانه ودينه، فيمهّد بذلك لممدوحه السبيل ليصدّق حججه(٢١):

١ - أحمـــدُ اللهَ مبـــدئاً ومُعيـــداً حمدَ من لـم يـزلْ إليـه مُنيبـا

٢ - أنا في خطتي وأهلي ومـالي وكـأني أمـسيتُ فـرداً غريبـا

٣ - مـن وعيـدٍ نمـى* إلـيّ عـن القاضـي فمـا يـستقرّ قلبـي وَجيبـا

وبعد أن يصف خوفه يحاول أن يطمئن نفسه بعدل القاضي تقاه:

١٢ - ملأتْنـــي تقاتُـــه اللهَ أمنـــاً وارتقابـاً كـسا عِـذاري مـشيبا

ثم يمدحه بما هو أهل له من العدل والعلم والورع:

١٤ - أيهـــا الحـــاكمُ الـــذي إن نقـــلْ فيـــه نقـــلْ مُكثـــراً ومُطيبـــا

١٧ - يملأ القلبَ صـامتاً وتـراه يمـلأ الـصدرَ سـائلاً ومُجيبـا

٢٢ - والذي لم يـزلْ لجـارٍ وراجٍ جبلاً عاصـماً ومرعـىً خـصيبا

وينتقل إلى تبرئة نفسه من التهمة الموجهة إليه في "مرافعة" دقيقة مستعيناً بالشهود:

٢٤ - يـشهد الله أن دينـيَ ديـنٌ يرتـــضيه شـــهادةً ومغيبـــا

٢٧ - فـإن ارتبـتَ بـاليمين، ومـا حـقٌ يمـينٍ حلفتُهـا أن تَريبـا

٢٨ - فاسألِ ابنَيْـكَ: ذا العـلاء أبـا العبـاس، واسـأل أبـا العـلاء النَّجيبـا

ويثني على شاهديه بالصلاح والتقى، ثم يتحدث عن خصومه الذين كادوا له، وطعنوا في دينه ظلماً وجهلاً:

٣٨ - مَـن عـذيري مـن معـشر لا ألبّـاءَ وأعيَـوْا أن يَقبلـوا تَلبيبـا

٤٢ - غلبَ الجهلُ والسفاهُ علـيهم فتـــراهم يزنـــدقون الأديبـــا

---

(٢١) الديوان: ٢٣٨/١ +.

* في الديوان (نما) وهو خطأ وصوابها ما أثبتنا، بمعنى: وصل، ارتفع، زاد.

ثم يتهمهم بأنهم أصحاب المؤامرة الموجهة ضد القاضي عندما احتشد الناس في الماضي يحصبون داره، ليردّ لهم الصاع صاعين:

٤٩ - إنهــم مــن أتـــاك بـــالأمسِ يغــزوك فـــلا تُبقــينّ مـــنهم عَريبـــا

وبعد أن عرض قضيته بكل ملابساتها، يتوجه إلى القاضي بأن ينصفه وينتقم له من خصومه فهو جدير بذلك، ويمدح فيه شمائله الكريمة النبيلة:

٦٣ - أنا راجٍ بعدلِ قاضــيَّ أمنــاً ومحـــــلاً لديــــه بـــل تَقريبـــا

٦٥ - قلـــت للـــسائلي بكـــم: أيهـــا الرائـــدُ صـــادفَتُ مُـــستراداً عَـــشيبا

٧٢ - يـــا ســـميّ النبـــيّ ذي الـــصفحِ والتـــابعَ مـــسعاتَه التـــي لـــن تَخيبـــا

ويختم قصيدته مترسماً خطا أستاذه أبي تمام بوصف قصيدته، وهي سنّة سار عليها في كثير من قصائده:

٧٦ - ومديحٌ يضمّ لفظــاً فــصيحاً غيــرَ مـــستكرَهٍ، ومعنـــى جليبـــا

٧٧ - هذّبته رياضةٌ مــن مُجيــدٍ فـــي مَجيـــدٍ يفوقُـــه تهـــذيبا

وهكذا تغدو قصيدة المديح عند ابن الرومي فسحة من الحياة التي يعيش، يعرض فيها بعض تفاصيلها، وينقل صوراً مما حوله ليقدمها لنا في لغة سهلة طوع قريحته.

ج- اللغة غير الخطابية:

كانت لغة القصيدة المدحية خطابية، لأنها تلقى أمام الممدوح والناس، فكانت تعتمد على المؤثرات الإيقاعية في جذب اهتمام السامعين، وكانت لغتها جزلة تناسب المعاني العظيمة التي يسبغها الشاعر على ممدوحه، كالشجاعة والكرم والقوة والبأس... ولكن ابن الرومي كان شغوفاً بالأفكار، راغباً عن اللفظ، فجاءت قصيدته خافتة الإيقاع، تقترب أحياناً من النثر، ولعل سبب ذلك يعود إلى أنه لم يكن يلقي قصائده أمام ممدوحيه، وإنما كان يرسل إليهم القصائد مكتوبة، فكان يترك لنفسه العنان، ويصغي إلى صوت ذاته المفعمة بكل أنواع المعارف والثقافة، وكان في ملاحقته لمعانيه وتتبعه للتفاصيل

يفرض على لغته هذا الامتداد والاتساع لتستوعب فيوض الأفكار والمعاني، فتبتعد لغته عن التكثيف وعن الإيقاع المناسب. ومن يقرأ قصيدته الهمزية في القاسم بن عبيد الله يتبين هذه النثرية، ومن أبرز سماتها طول العبارة وتمدّدها واستخدام ألفاظ وجمل لا تحمل شحنات إيقاعية، يقول(٢٢):

١٩٩ - كم أُعَنَّى فلا أسيءُ عتاباً كم أُمَنّى فلا أسيءُ اقتضاءَ

٢٠٠ - فاستوائي إذا رأيتُ استواءً والتوائي إذا رأيت التواءَ

٢٠٦ - يا بنَ مَنْ لم يزلْ يخوضُ الوزاراتِ، ومن قبلُ يخلفُ الوزراءَ

٢٠٧ - قد مضى أكثرُ الشتاءِ، وجاءَ الصيفُ يعدو فلا تَزِدْهُ التظاءَ

وهذا - بلا شك - لن يكون محبّباً لقلوب الممدوحين الذين لا يريدون تحليلات منطقية، ولا بيانات عقلية، وإنما يريدون أغاني يتلقفها الناس منشدين، يتناقلونها ويتداولونها في مجالسهم. أين هذا من قول البحتري على البحر نفسه والقافية ذاتها يمدح محمد بن يوسف الثغري(٢٣):

١٣ - عارضٌ من أبي سعيدٍ دعانا بسنَا برقِه غداةَ تراءى

١٥ - جادَ حتى أفنى السؤالَ، فلمّا باد منّا السؤالُ جادَ ابتداءَ

١٩ - وكذاك السحابُ ليس يعمُّ الأرضَ وبْلاً حتى يعمَّ السماءَ

٢٢ - الهزَبْرُ الذي إذا التقت الحربُ صرّف الرّدى كيفَ شاءَ

٣٠ - أحسنَ اللهُ في ثوابِك عن ثَغْرٍ مُضاع أحسنتَ فيه البلاءَ

٣١ - كان مستضعَفاً فعَزَّ، ومحروماً فأجدى، ومُظلماً فأضاءَ

وإذا كنا نعجب بقصائد ابن الرومي المدحية لغناها وثرائها الفكري، فإنها لم تكن مقبولة في عصره للأسباب التي تقدمت، غير أننا رأينا كيف قدّم ابن الرومي هذا الموضوع التقليدي بلغة جديدة غير مألوفة في هذا الفن.

---

(٢٢) الديوان: ٩٢/١.

(٢٣) ديوان البحتري: ١٣/١.

د - حضور ذات الشاعر:

لا تنحسر ذات ابن الرومي عن مشهد المديح، وإنما يغلب حضورها، وإن لم يكن حضورها مشرّقاً دوماً. وهو لا ينسى نفسه، لأنه يندر أن يكتب قصيدة بحياد، إذ يكون الدافع إما حاجة ماسة، أو خوفاً وذعراً، أو قضية خاصة عارضة... وكأن ابن الرومي قد مهّد لأبي الطيب المتنبي في هذا المجال، ولكن شتان بين الموقفين: نفس تقتحم المخاطر والكرائه، ونفس تتلوّذ اتقاء أدنى شر أو خطر. وفي قصيدة يمدح بها القاسم بن عبيد الله، وقد بلغه أنه متغيّر عليه، نجد مديحه مقترناً بمناجاة وخواطر ذاتية، يقول(٢٤):

٦ - رضيتُ بما تَرضى، فإن شئتُ مـرّةً　　　ســواه فــلا استنــشقتُ إلا بأجـدَعا

٧ - ولا خيرَ لي فيمـا أحـبُّ وتجتـوي　　　لأنــك مــن قلبــي كنفــسيَ موقعــا

ويقول في عبيد الله بن عبد الله بن طاهر(٢٥):

١٦ - أمسي وأصبحُ للشوارد طالبـاً　　　بهــواجس حــولَ الأوابـدِ حائمــا

١٧ - متوخّياً حظّـي بـذاك مؤدّيـاً　　　فرضــاً لخيــرِ الطاهريــة لازمــا

١٩ - مازال يحبوني الجزيـلَ وإنمـا　　　أحبـوه مــدحي صــادقاً لا زاعمــا

بالإضافة إلى عرض بعض مشكلاته وما يعانيه في حياته مما تقدم ذكره، وتتضح ذات الشاعر في قصيدة المديح في صورة مزرية، فهو ذليل ملحاف ناقم على الزمان جشع شره للعطاء، حتى إنه يحدّد لممدوحه قدر المال الذي يطالبه بـه(٢٦):

٢٩ - وما المئةُ الصفراءُ منك ببِدْعـةٍ　　　ولا من أخيك الأريحيّ أبـي الـصقرِ

---

(٢٤) الديوان: ١٤٦٤/٤.

(٢٥) الديوان: ٢١٣٢/٥.

(٢٦) الديوان: ٩٩٢/٣.

التطور والتجديد في معاني المديح:

إن أهم ما يميّز مديح ابن الرومي تعلقه بالجزئيات والتفاصيل، وإذا كانت المعاني القديمة قد استمرت في شعره فإنها لبست لبوساً جديداً، فالمثل العليا لم تتغيّر كالكرم والشجاعة والعدل والحكمة... غير أنه أضاف إليها عناصر كثيرة بحكم التطور الحضاري، وبحكم كون الممدوحين من أهل القلم لا أهل السيف غالباً، وبحكم تكوينه النفسي والثقافي والفكري.

ومن ذلك صورة الممدوح المتمثلة في الكرم والسماحة، فقد جرت عادة الشعراء على وصف ممدوحيهم بالغيم المنسكب والغيث الغزير، وتتكرر هذه الصورة عند ابن الرومي ولكنه يضفي عليها روحاً جديداً، فهو مثلاً يقيم مناظرة بين المطر وبين كرم الممدوح، يقول في مدح بني وهب(٢٧):

١ - يا آلَ وهبٍ: ألا ينهَى سَماحُكمُ　　　إلحاحَ كلِّ مُلِثِّ الوَدْقِ وكّافِ

٢ - أآنسَ الغيثُ ضعفاً مِن أكفّكمُ　　　بل ساجَلَتْه فأغرتْه بإسرافِ

إنه يضفي على الصورة محاكمة منطقية تعزز المعنى وتزيده رسوخاً، وقد أصبح لكرم الممدوح فعل محرّض للطبيعة، فالطبيعة تجود بسببه. وتشبيه الممدوح بالطبيعة أو العكس شائع في شعر ابن الرومي، يدل من وجهة أخرى على أن الطبيعة هي مصدر الخير في نظره. ونجد أنفسنا أمام لوحة طريفة رسمها الشاعر لإسماعيل بن بلبل، حين جعله متحداً بالطبيعة متمثلاً لسجاياها، في قوله(٢٨):

٣١ - قدرٌ يبورُ المترفون بسَيفه　　　بحرٌ يلوذُ المُعتَفون بسِيفِه

٣٤ - وكأنما إشراقُه وسماحُه　　　إغداقُ مَشتاهُ وصحوُ مَصيفِه

٣٥ - وترى له نِعماً كجوّ ربيعِه　　　وكروضِه، وكطيّباتِ خريفِه

وتتألّق عناصر الصورة كلما جنحت إلى الرمز، وهو لا يكتفي بتصوير عدل الممدوح وقضائه على الفساد وإغاثته المحتاجين، وإنما يكثّف في صوره

---

(٢٧) الديوان: ٤/١٥٧٨.

(٢٨) الديوان: ٤/١٥٨٨.

معاني العدل والكرم ونقمته على المترفين الفاسدين، وإحساسه العميق بالفقر والعوز والظلم. وتأتي صورة الممدوح موشحة بالأمل والحلم، متسربلة بالطبيعة السخية في جميع فصولها. ويصل إلى صورة طريفة لبذل ممدوحه وعطائه تقوم على المفارقة(٢٩):

١٨ - مُنتهَـك المـالِ لا مُمنَّعُـهُ   ممنَّـعُ العِـرضِ غيـرُ منتَهِكـهْ

وهي تلمح، بسبب تركيبها القائم على المقابلة، بالمعنى المعاكس، فالشاعر بالإضافة إلى مديحه يدين أولئك المترفين الذين يبخلون على الناس بالعطاء، ولكنهم يبخلون بكرامتهم وشرفهم.

وإذا طلب ابن الرومي العطاء قدم ذلك في صورة موحية ومعنى جديد، كقوله(٣٠):

٢٣ - وإني لأرجو من سمائِك مطـرةً   أهزُّ لها عِطْفـيّ فـي ورَقٍ نَـضرْ

فالممدوح سماء تظلل الناس وتبعث الخير فيهم، والصورة ثرية بإيحاءاتها ورموزها، فالسماء توحي بالسمو والاتساع والكرم والسطوة والرهبة والقداسة، أما الشاعر فصورته مستوحاة من الأرض التي ترمز إلى الاتضاع والحاجة والتبعية والدونية، ولكنها ترمز أيضاً إلى الخصب والإبداع، ولا يمكن إغفال الفعل السحري لعطاء الممدوح (مطر السماء) الذي يخصب الأرض، يعبّر عن هذا الأثر قوله: "أهزّ لها عطفيّ" و"الورق النضر".

وعلى هذا النحو نرى ابن الرومي يجدد المعاني القديمة بشحنها بطاقة جديدة فيها الكثير من الرمز والإيحاء، غير أن الأثر الأكبر في تجديده كان في إسباغ الأفكار الفلسفية عليها، فعندما يريد وصف عقل القاسم بن عبيد الله واتزانه وذكائه يتعمّق في جوهر هذه العناصر، فيرى العقل (الحجا) نتاج "السكون"، والذكاء نتاج

---

(٢٩) الديوان: ١٨٢٤/٥.

(٣٠) الديوان: ٩٩٢/٣.

"الحركة"، والسكون والحركة من مفهومات المنطق اليوناني وهما من خصائص "الشيء" أو "المادة"، يقول[٣١]:

١٠- صِيغَ الحِجا من سكونهِ صَيَغاً راقت، وصيغَ الذكاءُ من حركِهْ

وفي قصيدة يمدح بها الحسن بن عبيد الله بن سليمان نجده يقسم أفكاره تقسيماً منطقياً، ويقدّم الأسباب والبراهين ثم يعرض النتائج في أقيسة منطقية، يقول[٣٢]:

٢٣- سرّني، برّني، رعاني، كفاني جازَه السوءُ، إنه ما أساءَ

٢٨- لأكُدَّنَّ للمدائحِ فيه فِكَري أو أردَّها أنضاءَ

٣٠- وترانا في مَدْحِه كيفَ كنّا كالمعنّى في أن يُضيءَ الضياءَ

٣١- أيُّ مصباحٍ قادحٍ زاد في الإصباح نُوراً إن لم نكن جُهَلاءَ

٣٢- غير أنا نُريغُ بالمدح فيه رفعَةً باسمه لنا وسَناءَ

وهذا الروح الفلسفي جعله يلاحق الجزئيات والتفاصيل ويتتبعها، فأخذ يصوّر دقائق الأخلاق والشيم، ولا يكتفي بالمثل العليا المشهورة، فهو يلاحظ انفعالات الممدوح وتصرفاته في جده وهزله، حين يتكلم وفق مقتضى الحال فكلامه يتحلّى بالظرف، ويتظرّف باللحن أحياناً، بحيوية شديدة تدل على شخصية متوازنة نفسياً، تجمع بين العلم والوقار وبين المرح والتفكّه، يقول[٣٣]:

٨٩- يجُدُّ جِدَّ بعيدِ الهمّ منتدَبٍ لكلّ خطبٍ جليلٍ كلَّ منتدَبِ

٩٠- ويفكَهُ الحالَ بعد الحال مُقتفِراً آثارَ من قرنَ السُّلّاءَ بالرُّطَبِ

٩١- مسدّدٌ في جواباتٍ يُجيب بها كأنّها أبداً مأخوذةُ الأُهَبِ

٩٢- فيها حلاوة ظَرفٍ غيرِ مُنتحَلٍ إلى فخامةِ علمٍ غيرِ مؤتَشَبِ

---

(٣١) الديوان: ١٨٢٤/٥.

(٣٢) الديوان: ٦٢/١.

(٣٣) الديوان: ١٩٥/١.

٩٦ - فما تطايرَ كالمخلوقِ مــن شــررٍ ولا تــواقرَ كــالمنحوتِ مــن خــشبِ

٩٧ - بل ظلّ يوزَنُ بالقِــسطاس مأخــذُهُ مجــاوزاً عتَبــاً منـــه إلـــى عتـــبِ

ومن المعاني الجديدة التي أضفاها ابن الرومي على ممدوحيه، أنه جعلهم فاعلين مؤثرين في الشعر نفسه، فهو يرق انسجاماً مع سجايا الممدوح، ويستمد الجمال من جمال وجهه، يقول[٣٤]:

١٨ - رأيتُ الشعرَ حين يُقالُ فــيكم يعــودُ أرقَّ مــن سَــجْعِ الحَمَــامِ

١٩ - ويلبسُ حين نخلعُــه علــيكم وِســاماً مــن وجــوهِكمُ الوِســامِ

هكذا كان ابن الرومي في معظم مديحه، يستقصي حركات الممدوح وسكناته، يرصدها ويتغنّى بها، حتى أصبحت قصائده بفعل ذلك "مئويات" مرهقة لسامعها وقارئها، فنفر الممدوحون منه لأنهم لم يعتادوا هذا النمط من الشعر، الذي لم يكن يشبه المديح كثيراً، وإنما هو شيء أشبه ما يكون بالرسائل الشعرية، يعرض فيها ابن الرومي أفكاره وهمومه وصعوبات حياته، ويستعطف ممدوحيه ويستعطيهم، ويسبّ الزمان وأهله، ويحاصر ممدوحه بالعهود والتضرّع، مدلاًّ مع هذا بقصيدته التي هي نظم "الفكر". وهو في كل ذلك مجدد ومخترع للمعاني، ومولّد من المعنى القديم معنى جديداً، وهو مجدّد كذلك في شكل القصيدة المدحية وقوانينها الفنية، خارجاً في معظم الأحيان على النهج التقليدي لها.

٢ - الرثاء:

كان الرثاء التعبير الرسمي عن الحزن لفقد الأحبة والأصدقاء والعظماء، وقد انسلخ من النواح، وربما نشأ عن تعويذات للميت حتى يطمئن في قبره[٣٥]، أي إنه ذو منشأ ديني كما هي حال الشعر بعامة، ثم أصبح فناً مستقلاً للتعبير الأدبي عن الحزن، وإن كان قد احتفظ بالحس الفجائعي فإنه كان يأخذ أحياناً مثابة مراسم

---

(٣٤) الديوان: ٢٢٣٩/٦.

(٣٥) ضيف، العصر الجاهلي: ١٩٦.

رسمية تخلو من التفجّع، ومحاولة للتعبير عن أفكار الشاعر ورؤاه للموت والحياة والفناء والبقاء.

وكثر في العصر العباسي رثاء القادة والخلفاء، وكان أبو تمام في قصيدته الرائية التي رثى فيها الطوسي الإمام المقدّم في هذا الفن. أما ابن الرومي فقد كان هذا اللون من الشعر تحدّياً فنياً له، وامتحاناً لأسلوبه الشعري، امتحاناً لعقلانيته في موقف لاعقلاني، وامتحاناً لثقافته الفلسفية في موقف عاطفي جارح، وقد وقف ابن الرومي أمام الموت وجهاً لوجه عدة مرات، رأى وجهه الكالح القاسي، وشعر بوطأته الثقيلة التي لا تقاوم، ووجد نفسه أمام معادلة الحياة والموت الصعبة. ومع أن الحزن قد عصف بروحه مراراً، فإنّه لم ينجرف في تياره بعشوائية، فقد كان واعياً حتى للحزن، وكان متأملاً ومفكّراً وهو في أشد حالات الأسى الذي يسخر من وقار العقل واتزانه. ومع ذلك نرى قصائد الرثاء في ديوان ابن الرومي قليلة قياساً على حجم شعره، ولعل ذلك يعود إلى أنه شاعر متعلق بالحياة بكل ملاذها، يرهب موقف الموت، ويتطير منه، فينأى بنفسه عنه، إلا ما كان مضطراً إليه، أو كان يتعلق بفقد أحد أهله. ومقدماته قصيرة في الرثاء، يتحدث فيها عن الدهر ومصائبه، أو يقدّم ببعض الحكم والعبر.

وقد رثى ابن الرومي أفراد أسرته الذين تخطّفهم الموت واحداً واحداً، ورثى أصحاباً وقادة في المجتمع، وكذلك شارك الآخرين في أتراحهم، فأرسل تعازيه المواسية التي تناقش فكرة الموت بهدوء أكثر، وتستطيع أن تقدم صوراً أكثر منطقية للموت. وإذا كانت الأفكار في مراثيه متداولة عند الشعراء السابقين، فإنه أضاف إليها الكثير من عواطفه المتوتّرة، ومزاجه الحاد، ليؤدي ذلك إلى جوانب متعددة من التجديد في هذا الفن.

ويمكننا تلمس سمات الرثاء عند ابن الرومي في الخصائص التالية:

أ - العقلانية:

إن الثقافة التي تزوّد منها ابن الرومي كانت ذات منحى عقلاني، ولاسيما الفلسفة اليونانية التي كانت أداة لحماية عقيدته (الاعتزال)، وتركت في نفسه ملامح

واضحة، وفي شعره مسحة من المنطقية غير خافية، على الرغم من أن الموت يضرم حالة لاعقلانية في الإنسان، ولكن ابن الرومي كان يحاول دائماً أن يقبض على اللحظة العقلية في كل موقف. فإذا نظرنا إلى رثائه لزوجه وجدناه يقدّم حجة منطقية لقلة بكائه، يتتبع أسبابها ونتائجها، فهل نقول إن حالة الحزن هنا لم تكن من الحدة بحيث تعبث باتزانه العقلي، وتسخر من تفكيره العقلاني؟ إن ذلك قد يكون صحيحاً بصورة عامة، ولكنه كان يستطيع على الأقل أن يماري في حزنه أمام الناس، ولن تخذله لغته الشعرية في ذلك، يقول(٣٦):

١ - عينـــيّ شُــحّا ولا تَــسُحّا ... جــلّ مُــصابي عــن البكـــاءِ

٢ - تركُكمـــا الـــداءَ مـــستكنّاً ... أصــدقُ عــن صــحّةِ الوَفـــاءِ

٣ - إن الأســى والبكـــاءَ قِــدْماً ... أمـــرانِ كالـــدّاءِ والـــدّواءِ

٤ - ومـــا ابتغـــاءُ الـــدّواءِ إلا ... بغيـــا ســـبيلٍ إلـــى البقـــاءِ

فهو إذاً يفلسف الحالة، فالبكاء كالدواء يشفي من الأسى، وهو سبيل إلى السلوّ واستمرار الحياة، وهو أمر لا يريده الشاعر، كما يدّعي، فإذا كبت دموعه فما ذلك إلا لأنه لا يريد البقاء بعد موت أقرب الناس إليه، زوجه، ولا يريد أن ينسى حزنه عليها.

وحينما يرثي محمد بن عبيد الله بن طاهر، يرى أنه سوّى بين الناس في الحزن والفرح، وبعد أن يقدم هذه الفكرة الطريفة، ينبري لها شارحاً شرحاً يقوم على المنطق والتفكير العقلاني، يقول[٣٧]:

٢٥ - سوّيت في الحُزنِ بــين العــالمين كمـــا ... ســـوّيت بيـــنهمُ فـــي العيـــشة الرَّغَـــدِ

٢٦ - بثثتَ شجوك فيهم إذ فُقــدتَ كمـــا ... بثثـــتَ رِفْـــدَك فـــيهم غيـــرَ مفتقَـــدِ

٢٧ - عدلا حياةٍ وموتٍ منك لــو وُزِنـــا ... هـــذا بـــذلك لـــم يـــنقُصْ ولـــم يَـــزِدِ

---

(٣٦) الديوان: ٧٩/١.

(٣٧) الديوان: ٦٣٣/٢.

وتتجلّى العقلانية أكثر في تعازيه، فهو يحاول أن يخفّف الحزن عن أصحابه بالإقناع والحجة، معتمداً في ذلك على استخدام المسلّمات الدينية والفلسفية، كقوله يعزّي القاسم بن عبيد الله في مولود مات له(٣٨):

٢٦ - فصبراً، فإن الصبر خير مغبّةٍ	وهل من مَحيدٍ عنه إن حادَ حائدُ؟
٢٩ - ولله لُطفٌ في العزاءِ لعبدِهِ	وإن مسَّهُ جَهدٌ من الحُزْنِ جاهدُ
٣٧ - غدا الموتُ والسلوانُ حتماً على الورى	كِلا ذا وهذا للفريقين راصدُ
٣٩ - ولا تحسبنّ الحزنَ يَبقى فإنّه	شِهابُ حَريقٍ واقدٌ ثم خامدُ
٤٠ - ستألفُ فقدانَ الذي قد فقدتَه	كإلفِك وِجدانَ الذي أنت واجدُ

إن السلوان - كما يرى ابن الرومي- أمر طبيعي، قائم في الطبيعة الإنسانية، لا تقوم الحياة إلا به، والإنسان يعتاد الفقد كما يعتاد الوجدان، وفي هذه الحالة يتساوى العدم والوجود في إحساس النفس البشرية بهما.

ب - الفنية:

عندما تتغلب العاطفة على النص الأدبي تبتعد به عن الصنعة الفنية والاهتمام بالشكل، وهي تجعل الأفكار تتدفّق عفو الخاطر، تخاطب مشاعرنا مباشرة، دون كدّ للفكر ولا إعمال للتأمل. وعندما يطغى الفن على النص الأدبي يجعل الأفكار تنمي وتتوالد وفق وشائج محدّدة واتجاه معيّن، ويقيّد العاطفة أو يلجمها أحياناً، لتكون شحنات فنية تهب المعنى حرارة فكرية، وهنا يستخدم الشاعر طاقات جديدة للتأثير في المتلقي، عبر الإيقاع واللغة والخيال.

وفي مراثي ابن الرومي نجد فنه يتغلّب على عاطفته، كما يرى د. عمر فرّوخ(٣٩)، ولكن هذا ليس نقصاً في شعره، وإنما هو ميزة ذات شأن كبير في تفرده الشعري، لأنه استطاع أن يوحّد بين الفن والشعور، حتى في رثائه لأبنائه،

---

(٣٨) الديوان: ٢/٨٠٠.

(٣٩) تاريخ الأدب العربي: ٢/٣٤٧.

ويتجلى ذلك على أكمل وجه في قصيدتيه اللتين يرثي فيهما ابنه الأوسط والجارية بستان، وفيهما نقف على مظاهر التجديد في فن الرثاء لديه.

تبدأ أولاهما بمطلع يمزج بين العقل والعاطفة مزجاً بارعاً، فإن البكاء لا ينفع ولكنه ضروري لأنه يخفّف الحزن، ولاسيما إذا كان البكاء على طفل غالٍ وحبيب(٤٠):

١ - بكاؤكما يَشفي وإن كانَ لا يُجدي   فجُودا فقــد أودَى نظيرُكمــا عنــدي

ولا يخفى التراسل الصوتي بين "يجدي" و"جودا"، وفي تكرار حرف الدال الذي يشبه قرع ناقوس الخطر، لما يحمله من طاقة صوتية عالية وجليلة، كل هذا يأتي مندمجاً في الحالة الشعرية دون تكلّف.

ويستشعر ابن الرومي عبثية الوجود في موقف الموت، فهو يهدي إلى التراب هدية غالية يبكي عليها حسرة وجزعاً:

٢ - بُنيّ الذي أهدَتْه كفّــايَ للثَّــرى   فيا عَزّةَ المُهدَى ويا حَسرةَ المُهــدي

وبعد ذلك يصوّر تفاصيل المشهد الكالح، فالموت اختار أوسط صبيته، في حين كان هو يرعاه متابعاً نماءه الجسدي والعقلي، وهو يتفتّح أمامه مبشّراً بثمر طيّب من الوعي والحياة، ولكن المنية قطفته في تلك اللحظة من العمر، آتية بذلك على آمال الأب وأمانيه. ولا يكتفي ابن الرومي بذلك بل يبسط لنا سبب موت طفله، وهو النزف الذي صيّره أصفر اللون لكثرة ما فقده من الدم:

٤ - توخّى حِمامُ الموتِ أوسـطَ صِـبيتي   فللــهِ كيــف اختــارَ واســطةَ العِقــدِ

٥ - على حينَ شِمتُ الخير من لمحاتِــهِ   وآنــسْتُ مــن أفعالِــهِ آيــةَ الرُّشــدِ

٦ - طواه الردى عنّي فأضحـى مــزارُه   بعيداً علــى قُــربٍ قريبــاً علــى بُعــدِ

١٠ - ألحّ عليه النزفُ حتــى أحالَــه   إلى صُفرةِ الجاديِّ عن حمرةِ الــوردِ

---

(٤٠) الديوان: ٦٢٤/٢. وللنويهي تحليل جيد لها في "ثقافة الناقد الأدبي": ٣٤٥ +.

ونتابع خيوط نسيج هذا المشهد في تحولاته وتحركاته ونماء حدثه، فالطفل كان يحتضر شيئاً فشيئاً، ولا يستطيع أحد أن يقدّم له أدنى عون، والموت يستنزف حياته، وهو على أيدي ذويه في موقف كئيب مؤثّر:

١١ - وظلَّ على الأيدي تساقطُ نفسُه ... ويَذْوي كما يَذْوي القضيبُ من الرَّنْدِ

١٢ - فيا لكِ من نفسٍ تساقطُ أنفُساً ... تساقُطَ درٍّ من نظامٍ بلا عِقدِ

وعلى الرغم من فجائعية هذا المشهد، فإن الشاعر يقدّمه في حلّة فنية قشيبة، ويعتمد في ذلك على التصوير، إذ يشبه الطفل بالقضيب من الرند يذوي، وتساقط نفسه بتساقط الدرّ من انفراط العقد، حتى إنه يعتمد على التضمين في قوله: "نفس تساقط أنفساً" الذي هو من كلام امرئ القيس في قوله[٤١]:

فلو أنها نفسٌ تموتُ سويةً ... ولكنّها نفسٌ تَساقطُ أنفُسا

ثم يبثّ أفكاره عن الموت، وهي أفكار قد تخالف المسلمات الدينية، كالرضا والتسليم، ولكنها تبرز في صورة مقبولة للناس الذين لن يلوموا أباً مفجّعاً بطفله، بعد أن قدّم لها بتلك المسوّغات:

١٦ - وما سرَّني أن بعتُه بثوابِه ... ولو أنّه التخليدُ في جنّةِ الخُلْدِ

١٧ - ولا بعتُه طَوعاً ولكنْ غُصبتُه ... وليس على ظُلم الحوادثِ من مُعدي

ويتصاعد عنده موقف التفجّع في انفجارات عاطفية، تفلت لغته من ربقة المنطق، وهنا يعزف على وتر قديم، يشبه فيه غيره من شعراء الرثاء، ولكنه يتميّز منهم في رصد التفاصيل المؤثرة:

٢٩ - أقُرّةَ عيني، قد أطلتَ بكاءَها ... وغادرتَها أقذى من الأعيُنِ الرُّمْدِ

٣٤ - محمدُ: ما شيءٌ تُوُهِّم سَلوةً ... لقلبيَ إلا زادَ قلبي من الوَجْدِ

٣٥ - أرى أخوَيكَ الباقيينِ فإنّما ... يكونان للأحزان أورى من الزَّنْدِ

٣٦ - إذا لعِبا في ملعبٍ لك لذَّعا ... فؤادي بمثلِ النارِ عن غيرِ ما قَصْدِ

---

(٤١) الديوان (تح: أبو الفضل إبراهيم): ١٠٧.

٤١ - عليك سلامُ الله مني تحيةً ومن كلّ غيثٍ صادقِ البرق والرَّعْدِ

هكذا رأينا ابن الرومي في هذه القصيدة يصوّر حزنه من خلال إضاءة التفاصيل والجزئيات في المشهد الحزين، فتتيح لنا أن نقف على حالة الحزن التي أصابته بانفعال أكثر، وتهيمن العاطفة على معظم أجزاء القصيدة، ولكنها لم تكن عاطفة مبالغاً فيها، وكان أبرز صفاتها الصدق، كما يرى النويهي[٤٢].

والقصيدة الثانية في رثاء "بستان" المغنية الجارية، وهي من أطرف قصائد الرثاء في الشعر العربي، وموضوعها ليس رثاء تقليدياً، مع أنها احتوت على عناصر الرثاء القديم من البكاء وذكر الخصال الحميدة للفقيدة، وهي أطول قصيدة رثاء عنده إذ تبلغ خمسة وستين ومئة بيت[٤٣]، يبدؤها بالحديث عن الدهر وصروفه:

١ - يا هل مِن الحادثاتِ من وزَرِ للخائفِ المستجيرِ أم عصَرِ

٩ - كم من قتيل لصرَفهِ طلفٍ وكم دمٍ في ثيابِه هدَرِ

هذا الدهر الخؤون القاتل قد فجعه ببستان الجميلة، يصفها وصفاً هو أشبه بالغزل لولا أن طواها الردى:

١٣ - فجَّعني صَرفُه بمُؤنسةٍ تبعثُ ميْتَ النَّشاطِ والأشَرِ

١٦ - تُمتّع الحِدْثَ من ملاعبةٍ تنزلُ بينَ المُجونِ والحَصَرِ

ويمر بغنائها الساحر وإجادتها لفنها:

١٩ - واهاً لذاكَ الغناءِ من طبقٍ على جميعِ القلوبُ مقتدِرِ

٢٠ - يملأ رَوْحاً فؤادَ سامعه ويُصطلى حرُّه من القُررِ

ويصل إلى ذرا فنية قلما يصل إليها غيره، يتجلّى ذلك في وصفه جريمة الدهر النكراء إذ فجع القلوب ببستان، يقول:

---

(٤٢) ثقافة الناقد الأدبي: ٣٣٨.

(٤٣) الديوان: ٩١٤/٣ +.

٣٨- أودى ببستانَ وهــي حُلّتُــه		فقــد غــدا عاريــاً مــن الحبَــرِ
٣٩- أطــارَ قُمريّـــةَ الغِنـــاء عـــن الأرضِ فـــأيُّ القلـــوبِ لـــم تَطِـــرِ

وتتشظّى نفسه ألماً على بستان، فيبكيها بحرارة، ولكن بفنية عالية أيضاً:

٥٧- بستانُ: يا حسرتا علــى زهَــر		فيكِ مــن اللَّهــو بــل علــى ثمَــرِ
٥٩- بستانُ: أضحى الفؤادُ في ولَــهٍ		يــا نُزهــةَ الــسَّمعِ منــهُ والبــصَرِ
٧٤- يا غضّةَ السِّــنّ يا صــغيرتَها		أمــسيتِ إحــدى المــصائبِ الكُبَــرِ

وكما نرى، فإن الصور الفنية والوسائل الشعرية اللغوية تتوامض مزدحمة في القصيدة، وقد حشد في مشاهده عدة حواس: البصر والسمع والإحساس الداخلي، ليتركنا نحيط بالمشهد الشعري من جميع جوانبه وبأكبر قدر من الانفعال.

أضفى ابن الرومي على معاني الرثاء في هذه القصيدة روحاً جديداً، إذ ألقى عليها ظلال الغزل، وأقام هذه المفارقة بين عالمين: عالم الموت الصامت الأسود وعالم الأنوثة والحياة والفن الصاخب المزدهي بالألوان، ليظهر عبثية الدهر، وهي فكرة كثرما تراوده في شعره. ولم تعد بستان فقيدة فحسب، بل إن الفن نفسه أصبح فقيداً بعدها، فمن للعود والمزهر بعد بستان:

٨٧- تبتــّلَ العــودُ عنــد فقــدِكمُ		وازدجـــرَ اللَّهـــوُ أيَّ مُزدجَـــرِ

إنه لا يرثي بستان فقط، وإنما يرثي الفن والفرح اللذين كانت تخلقهما. ومن الغريب والطريف أن يتحدّث الشاعر عن لهوه بهذه المغنية وهو يرثيها:

١٠٣- لهــوٌ أطفئنــا ببكــرِ لذّتِــه		ومــا فضــضْنا خــواتمَ العُــذَرِ
١٠٦- كم قد شربتُ الرضابَ فــي قُبَــل		كانـــت، ولكـــن شـــربتُ بـــالغُمَرِ

ويختم قصيدته بوصف حزنه وبكائه عليها، ثم يتنبّأ لها بالجنة، والقصيدة بمجموعها تحفة فنية تغصّ بالمهارات التصويرية والبلاغية الكثيرة.

هكذا نرى ابن الرومي قد جدد في الرثاء عبر اهتمامه بتفاصيل مشهد الحزن، ومن خلال مزج الرثاء والغزل كما في رثائه لبستان، فانحرف بذلك عن

سنّة الشعراء، غير أن ابن الرومي كان شاعر الحياة لا شاعر الموت، ولهذا قلّ الرثاء في شعره، وإذا كان يتطيّر من المنظر القبيح فمن الأولى أن يتطيّر من ذكر الموت، وأن ينفر منه جافلاً.

٣ - العتاب والاعتذار والاستبطاء:

يعد النابغة الذبياني مؤسس هذا اللون من الشعر، وتطوّر هذا الموضوع في العصور اللاحقة واشتهر به في العصر العباسي شاعران هما البحتري، ولاسيما في الاعتذار، وابن الرومي في العتاب والاستبطاء. أما ابن الرومي فقد كان فنّ العتاب لديه تعبيراً عن أزماته النفسية والفكرية والفنية أحياناً، وكان صدى لعلاقاته التي يشوبها التقلّب والتوتّر والتوجّس. وهو على كل حال شاعر العتاب الأول في الأدب العربي، فقد ترك لنا عشرات القصائد في العتاب والاعتذار والاستبطاء، منها قصائد مفرطة الطول، ما عدا عشرات المقطّعات. والعتاب عنده يمتزج بفن المديح أحياناً كثيرة، لأنه كان يحشد فيه كل ما عنده من عناصر المحبة والصداقة ويصوّر فضائل المعاتب ويمدح خصاله، دون أن يمنعه ذلك من تلذيع صاحبه بعتاب يرقّ أحياناً، ويشتدّ أحايين أخرى. وتنطبق على عتابه خصائص قصيدة المديح نفسها، غير أننا نضيف إليها خلوّ قصائده العتابية من المقدمات، ما عدا قصيدة واحدة هي القصيدة رقم (٢٠٢) وتبلغ مقدمتها ثلاثة عشر بيتاً.

وأشهر قصائده في العتاب تلك التي قالها في أبي القاسم التوّزي الشطرنجيّ، وفيها يتجلّى هذا الفن في أبهى صوره، وتأتلق لغة ابن الروميّ الشعرية بكل معطيات الثقافة والحضارة والفن.

ولنتأمل هذا الحوار البديع بينه وبين هنوات صديقه، يوصل عبره رسالته معتمداً هذا الأسلوب اللطيف والمهذّب في كشف أخطاء صديقه، يقول(٤٤):

١ - يا أخي: أيــنَ ريـــعُ ذاك اللقــاءِ   أين ما كــان بيننــــا مــن صــفاءِ

٤ - كشفتْ منــك حــاجتي هنــواتٍ   غُطّيـــت برهـــةً بحُــسنِ اللقـــاءِ

---

(٤٤) الديوان: ١/٦٤.

٦ - قلتُ لمّـا بـدتْ لعينـيّ شُـنْعاً: ربّ شـوهاءَ فـي حـشا حـسناءِ

٧ - ليتني ما هتكـت عـنكنّ سـتراً فثَـويَتُنّ تحـتَ ذاك الغطـاءِ

٨ - قلنَ: لولا انكـشافُنا مـا تجلّـتْ عنـك ظلمـاءُ شُـبْهةٍ قتمـاءِ

٩ - قلت: أعجِبْ بكنّ مـن كاسـفاتٍ كاشـفاتٍ غواشـيَ الظلمـاءِ

١١ - قلن: أعجِـبْ بمُهتـدٍ يتمنّـى أنّـه لـم يـزل علـى عميـاءِ

١٤ - قلـت: تـاللهِ لـيس مثلـيَ مـن ودّ ضـلالاً، وحيـرةً باهتـداءِ

١٥ - غيرَ أني وددْتُ سترَ صـديقي بـدلاً باسـتفادة الأنبـاءِ

ثم يكشف بعد هذه المقدمة الحوارية أخطاء صديقه، وقد مهّد له وهيّأه تهيئة مناسبة:

٢٩ - يا أبا القاسـم الـذي كنـتُ أرجـوه لـدَهري، قطعـتَ مَـتْنَ الرَّجـاءِ

٣٠ - بِكْـرُ حاجـاتٍ مـن يعـدُّك للـشّدّةِ طـوراً وتـارةً للرَّخـاءِ

٣١ - نمتَ عنها، وما لمثلك عـذرٌ عنـد ذي نُهْيـةٍ علـى الإغفـاءِ

٣٣ - لا أجازيـك مـن غُـرورِك إيـاي غُـروراً، وُقِّيـتَ سـوءَ الجـزاءِ

٣٥ - أنت عَيني وليس مـن حـقّ عَينـي غَـضُّ أجفانِهـا علـى الأقـذاءِ

ويمدحه بعد ذلك بخصال أهمها براعته في لعب الشطرنج، وقد تداولت أبياته هذه كتب الأدب المختلفة، منها:

٥٦ - غلـط النـاسُ لـست تلعـبُ بالـشِّطْرنج لكـن بـأنفُسِ اللُّعَبـاءِ

٥٨ - لك مكرٌ يدبّ فـي القـوم أخفـى مـن دبيـب الغـذاء فـي الأعـضاءِ

ويعاهده في نهاية القصيدة على دوام المودّة بينهما، وتوحي هذه القصيدة بالكثير من الصفات النفسية الإيجابية لابن الرومي، فهو صادق طيّب ليّن مسالم متسامح...

ونجد مثل هذا الروح، والنفس الهادئ في معاتباته لأبي سهل النوبختي، وهو من أقرب أصدقائه إليه(٤٥).

وفي عتابه، كما في مديحه، تتضح لغته من معين الفلسفة والمنطق، حتى لتراه يحاجّ صاحبه، بل يحاكمه.

٤ - الهجاء:

إن أهم فنّ في شعر ابن الرومي هو الهجاء، فيه يتجلّى أسلوبه ونفسه وروحه، وهو الصورة الأصدق لذاته المتصدّعة، وملامحها النفسية والثقافية. ولا جدال في أنه كان مقدماً في هذا الفنّ على جميع معاصريه وسابقيه، وهو نفسه كان يدرك أنه ربّ الهجاء، فقد قال للبحتري مرة: "إياك والهجاء يا أبا عبادة، فليس من عملك، وهو من عملي"(٤٦). واعترف له البحتري بعبقريته في الهجاء، على الرغم من الحسد الذي كان يحمله له، ووصف هجاءه بأنه من خاطر الجنّ لا من خاطر الإنس(٤٧)، ويقول المرزباني في معجمه عن ابن الرومي: "وهو في الهجاء مقدّم لا يلحق فيه أحد من أهل عصره غزارة قول وخبث منطق، ولا أعلم أنه مدح أحداً من رئيس أو مرؤوس إلا وعاد عليه فهجاه ممن أحسن إليه أم قصّر في ثوابه، فلذلك قلّت فائدته من قول الشعر، وتحاماه الرؤساء، وكان سبباً لوفاته"(٤٨). وضرب المعري به المثل مضيفاً إليه دعبلاً الخزاعي الهجّاء المشهور، فقال(٤٩):

لو أنصف الدهر هجا أهله ... كأنه الروميّ أو دعبلُ

وهجا ابن الرومي الخلفاء والوزراء والقادة والكتّاب والعلماء والشعراء والمغنّين والمغنّيات الذين يسيئون إلى فنّهم، بل هجا نفسه كذلك على غرار الحطيئة، كما في قوله(٥٠):

---

(٤٥) الديوان: القصائد ٩٥٧_ ١٠٦٠_ ١٠٧١... إلخ.

(٤٦) المرزباني، الموشح: ٥١٧.

(٤٧) الخطيب البغدادي، تاريخ بغداد: ٢٥/٢.

(٤٨) معجم الشعراء: ١٤٥.

(٤٩) اللزوميات: ٢٨٠/٢.

(٥٠) الديوان: ١٤٧٠/٤. كذلك: ١٠٩٣/٣.

١ - من كان يبكي الشبابَ من جــزَعٍ فلـــست أبكـــي عليـــه مـــن جـــزعِ

٢ - لأن وجهـــي بقُـــبحِ صـــورتِه مـــازال لـــي كالـــشيب والـــصلَّعِ

٤ - إذا أخـــذتُ المـــرآةَ أســـلفَني وجهي ومـــا مـــتٌ هـــولَ مطّلَعـــي

٥ - شُغفتُ بـــالخُرّدِ الحِـسانِ ومـــا يـــصلحُ وجهـــي إلا لـــذي ورَعِ

٦ - كي يعبـــدَ الله فـــي الفـــلاةِ ولا يـــشهدَ فيـــه مـــشاهدَ الجُمَـــعِ

وإذا بحثنا عن دوافع الهجاء لديه وجدناها نابعة من إحساسه بالغبن في زمن يرفع الأنذال ويحطّ الشرفاء، ومن شعور عميق بالخوف أيضاً، فكان الهجاء سلاحه الوحيد في وجه زمنه الكالح. وتتضح دوافع الهجاء لديه في ثلاث وظائف أدّاها هذا الفن عنده هي:

أ - الوظيفة السياسية الاجتماعية:

كان ابن الرومي ضعيفاً جسداً وروحاً، فلم يستطع أن يواجه السلطة بعنف، ولكن كان يمالئ أولي الأمر، ويتزلّف إليهم، حتى إذا قطع الأمل منهم انقلب عليهم هاجياً غاضباً، فيصوّرهم عند ذلك ظلَمة للرعيّة لصوصاً، كقوله في صاعد بن مخلّد الوزير(٥١):

٤ - رعى هذا الأنـــامَ فكـــانَ ذئبـــاً أحصَّ، وما الذئابُ ومـــا الرّعـــاءُ

وكقوله فيه(٥٢):

٤٢ - واســـتباحَ الأمـــوالَ يُعمـــل فـــيهنّ بـــلا مَـــدفعٍ ولا تَنفـــيسِ

٤٣ - نفقـــاتٍ كـــادت تفلّـــسُ بيـــتَ المـــال أقـــصى نهايـــةِ التفلـــيسِ

وقصيدته التي رثى بها يحيى بن عمر الثائر العلوي تزخر بهجاء عنيف لبني العبّاس الذين نكّلوا بآل البيت، مثل قوله(٥٣):

---

(٥١) الديوان: ٥٧/١.

(٥٢) الديوان: ١٢١٢/٣.

(٥٣) الديوان: ٤٩٦/٢.

٥٣ - أجنّوا بني العباس من شنآنكم وأوكوا على ما في العِيابِ وأشرِجوا

٥٤ - وخَلّوا ولاةَ السُّوءِ مـنكم وغـيَّهم فأحْرِ بهم أن يغرقوا حيـث لجّجـوا

وكان يدرك أن للهجاء وظيفة إعلامية خطيرة يخشاها الخلفاء، فيتفادونها بالعطاء يقول(٥٤):

٨ - لا لأجـل المـديح بـل خيفـةَ الهجـوِ أخـذنا جـوائزَ الخلفـاءِ

كذلك أدّى هجاؤه وظيفة اجتماعية من خلال ذمّ الجوانب السلبية في المجتمع كالبخل والجبن والطمع والحرص وغير ذلك، ويشترك ابن الرومي في هذا مع غيره من الشعراء الهجّائين، وكأن الشعراء أرادوا بذمّ العيوب الخلقية أن يعالجوا جانباً تربوياً في مجتمعهم، فراحوا ينتقصون هذه الجوانب المعيبة المذمومة التي تحطّ من الأفراد والمجتمع على حدّ سواء، على حد تعبير قحطان رشيد التميمي(٥٥).

وهو إذ يعبّر عن هذه الخصال المذمومة يأتي بها في إطار ساخر مبالغ فيه، كي تناسب لغته الشعرية وصوره روح العصر الذي عصف بالمبادئ والمُثُل، يهجو آل وهب بالبخل فيقول(٥٦):

١٤ - لكم نعمةٌ أضحت لضيقِ صُـدورِكم مبـرَّأةً مـن كـل مُـثْنٍ وحامـدِ

١٥ - كسبتم يَـساراً واكتـسبتم بـبُخْلِكم شَـناراً علـيكم باقيـاً غيـر بائـدِ

ويصورّ بخل ابن الدجاجي بروح ساخر، تترك المهجوّ أضحوكة عند الناس(٥٧):

٢ - يُبْكي علـى رُغفانِـه عينَـه وعينُـه عـن عِرْسِـه راقِـدةْ

---

(٥٤) الديوان: ١٣٥/١.

(٥٥) اتجاهات الهجاء في القرن الثالث الهجري: ٥٥.

(٥٦) الديوان: ٧٦٢/٢.

(٥٧) الديوان: ٧٥٨/٢.

٦- أعدى دجاجاً عنده بخلُه   ولؤم تلك الشيمةِ الجاحدةْ

٧- فأصبحت عَشرُ دجاجاتِه   تبيض فيما بينها واحدةْ

وعلى هذه الشاكلة يصف جبن سليمان بن عبد الله في المعركة، وقد فرّ أمام الثائر العلويّ في بلاد الديلم فيقول[٥٨]:

١- قِرْن سليمانَ قد أضرّ به   شوقٌ إلى وجهه سيدنفُهُ

٤- لا يعرفُ القِرنُ وجهَه ويرى   قفاه من فرسخٍ فيعرفُهُ

ب- الوظيفة النفسية:

عبّر فنّ الهجاء عن أزمة ابن الرومي النفسية أصدق تعبير، إذ كان صورة من صور الدفاع عن الذات في وجه خصوم أقوياء علمياً واجتماعياً، فقد كان ابن الرومي يعوّض نقصه الجسماني والمادي في انتقاص الآخرين والانتقام منهم، ماسخاً إياهم في صور مشوّهة شكلاً ومضموناً؛ إن هجاءه - كما يقول إيليا حاوي - تجسيد لعالم البؤس والتشويه الذي يقطن داخل نفسه[٥٩]. من أجل ذلك نراه يهتمّ برسم الأشكال أكثر مما يهتمّ برسم الأخلاق والأفكار والمثالب الاجتماعية في المهجوّين، لأن ذلك العصر الذي عاش فيه كان عصراً يُعلي المظهر ويقدّمه على الجوهر الإنساني، فلم يكن مجدياً أن يقال للرجل: أنت بخيل، والبخلاء كثيرون، والكرم خلق بدوي، ولا أن يقال له: جبان، لأن الشجاعة لا قيمة لها في عصر انكسار المبادئ وانحطاط المثل، ولكن من المجدي حقاً أن يصبح ذلك المهجوّ أضحوكة بين أرباب اللهو والخلاعة، يتندّر بما قيل فيه من مساخر روّاد الحانات والملاهي.

ولم يكن ابن الرومي يعاب إلا في شكله ورجولته، فهو أقرع الرأس، متوجّس خائف متطيّر، يتَّهم في رجولته، فكان هجاؤه الوجه الآخر لهذه الأزمة، كانت صورة مهجوّيه صورته التي تزخر بكل ما يفتقده، لذلك كان

---

(٥٨) الديوان: ١٥٦٤/٤.

(٥٩) فن الهجاء: ١٥٦.

الأشخاص في شعره لا يمثّلون - كما يقول إيليا حاوي- نفوسهم فقط، بل نفس الشاعر من خلالهم(٦٠).

وهو عندما يهجو يصبّ كل ما في وسعه من غيظ وحقد، ولكنه حقد الضعيف لا القوي، وغيظ المظلوم لا الظالم، فلا عجب إذاً أن يحسّ بنشوة الهجاء، وقد أحسّ بوطأة الظلم على روحه، كما يقول(٦١):

١ - رخصتْ مُعاملتي على رجلٍ ولْيغلُوَنّ عليه ما رخصا

٣ - ولأشـــــربَنَّ على تنقّصِـــه حتى كأني لستُ منتقِصا

وقد أوردنا عدة شواهد شعرية في الحديث عن تكوينه النفسي، تدلّ دلالة واضحة على وظيفتها النفسية.

ج - الوظيفة الفنية:

يقول ابن الرومي واصفاً نفسه في إحدى قصائده(٦٢):

٦ - طَبٌّ بأحكامِ الهجاءِ مبصِّرٌ أهلَ السَّفاه بزَيفِه وصوابِه

ويدل هذا البيت على أن الهجاء كان فناً "مقعّداً"، أو أن له نظرية خاصة به، وبالفعل كان ابن الرومي يوقن أن هذا الفنّ سلّمه إلى التفوّق والسموّ، وقد مرّ بنا موقفه من البحتريّ عندما أراد أن ينظم أبياتاً في الهجاء، وهو ينظم فيه الطوال من القصائد والقصار بحسب الحاجة والموقف(٦٣):

١٥ - وعنديَ الطِّوَل المرخى أعنّتُها من القصائد، والسيّارةُ الوُجُزُ

وقد يصدّر قصائده الهجائية بالنسيب ليضفي عليها الجلالة، لأن من عادة الشعراء أن يقدّموا بالنسيب لقصائدهم العظيمة، وكأنما يقيم موازنة طريفة بين قصيدة المديح وقصيدة الهجاء، من خلال السير على المخطط نفسه، كما فعل في قصيدته العينية التي هجا بها "شنطُف" الجارية المغنية، إذ يبدؤها بالغزل(٦٤):

---

(٦٠) فن الهجاء: ١٦٨.

(٦١) الديوان: ١٣٧٣/٤.

(٦٢) الديوان: ٢٤٦/١.

(٦٣) الديوان: ١١٦٣/٣.

(٦٤) الديوان: ١٥٢٧/٤ - ١٥٢٧.

١ - راعَ فؤادي منك ما راعَهْ ولاعَهُ صــدُّكِ ما لاعَهْ
٢ - أمرضتِ قلبي ثم ما عدتِهِ كلاّ، ولا داويتِ أوجاعَهْ

ثم ينتقل إلى الهجاء في البيت العاشر:

١٠ - يا عجباً مــن شــنطف إنهــا أضــحت تغنّــي غيــرَ مرتاعــةْ
١١ - ما أصفقَ الوجه الذي أُعطِيَــتْ ســـاقَ إليـــه الخِـــزْيُ أنواعَـــهْ

وهو نفسه يدرك أهمية هذه المقدمة الغزلية، يظهر ذلك في قوله(٦٥):

١ - ألم ترَ أننـــي قبــلَ الأهـــاجي أقـــدّمُ فـــي أوائلهـــا النـــسيبا
٢ - لتخرقَ في المسامع ثم يتلـــو هجـــائي مُحرِقـــاً يكـــوي القلوبـــا

ونحن نجده قد فتّق معاني الهجاء، وولّد كلّ جديد، فكان في الهجاء السابق المجلي، وما ذلك إلا لتفننه في اختراع المعاني والتصرف الذكي في اللغة الشعرية، وفي ذلك صورة لوظيفة هجائه الفنية.

احتوى ديوانه على مئات المقطّعات الهجائية، أما قصائده الهجائية فقد زادت على المئة، فهو على الرغم من اعتماده على القصائد القصيرة في الهجاء وعلى المقطّعات التي لا حصر لها، فإنه يترك أحياناً لنفسه العنان فتطول قصائده طولاً لم يكن مألوفاً في فنّ الهجاء.

أما مقدمات قصائده الهجائية، حين يأتي بها فكانت تتراوح بين الأبيات القليلة وعشرات الأبيات أحياناً، وهي من حيث الموضوع تأتي بحسب نسبة ورودها على النحو التالي: الغزل، الأطلال والنسيب، الشيب والشباب، الحكم والخطرات، الخمر واللهو وغيرهما. وتكاد تبلغ نسبة المقدمات في قصائده الخمس، وهي نسبة قليلة، وهو ما يدلّ على أن ابن الرومي كان لا يقيّد نفسه في فن الهجاء، وإنما ينقضّ على فريسته مباشرة دون تمهيد، إلا إذا تقصّد أن يجعل من المقدمة مدخلاً نفسياً مؤثراً لتعزيز وقع قصيدته على المتلقي، ومقدمات هجائه قصيرة بالنسبة إلى مقدمات المديح.

---

(٦٥) الديوان: ٣٢٨/١.

سمات الهجاء:

نستطيع أن نحدّد ثلاث سمات أساسية للهجاء عند ابن الرومي، أسبغها عليه عصره وثقافته وتكوينه النفسي، كما يلي:

أ- الشعبية:

وهي أهم سمة في فن الهجاء في كل عصر، لأن هذا الفنّ يترعرع بين عامة الشعب، ويقاس نجاحه بمدى انتشاره بين الناس، منذ سوق عكاظ في الجاهلية إلى المربد في الإسلام، إلى أسواق البصرة والكوفة وبغداد وحوانيتها، وقد حدّد قحطان رشيد التميمي الشعبية في النزعة والأسلوب واللغة السهلة الواضحة، والصور المقرفة القبيحة التي تتكرّر عند أكثر من شاعر لأنها منتزعة من الاستعمال اليومي[٦٦]. ولنورد بعض الأمثلة على ذلك من شعر ابن الرومي، فنراه يستخدم فعل "تسوى" العامّي في شعره الهجائي، كما في قوله[٦٧]:

١٠- قوّمته بالشتم يُهدى له فلم أَجِدْ قيمته تسوى

ويستخدم تعبيراً شائعاً في الشارع الشعبي (بئست اللقطة)، فيقول في المغنية شنطف[٦٨]:

٢٧- من يشتريها شرّ ما سلعةٍ من يشتريها بئست اللُّقطةْ

ومن ذلك قوله في مغنية قبيحة الصوت[٦٩]:

١- بتُّ وباتَ الصبيانُ في أرَقٍ من بُحّةٍ لم تزلُ تفزّعُنا

٢- يبكون من خوفها ويُسهرني بكاؤهم، فالبلاءُ يجمعُنا

فهو يجعل منها "بُعبُعاً" يخيف الأطفال، وهذا مستمد من الحياة الشعبية. وكثيراً ما يورد أمثالاً شعبية، ومصطلحات عامية كانت شائعة في عصره،

---

(٦٦) اتجاهات الهجاء في القرن الثالث الهجري: ٢٦٥.

(٦٧) الديوان: ٥٩/١.

(٦٨) الديوان: ١٤٣٤/٤.

(٦٩) الديوان: ١٥٤٣/٤.

وبعضها لم يزل إلى يومنا هذا، مثل ضربه للمواعيد الكاذبة بمواعيد الكمّون في قوله(٧٠):

٢٧ - كم شـامخٍ بـاذخٍ بنعمتـه أضـلّه قبلـيَ المـضلّونا

٢٨ - جعلتـه بالهجـاء فلفلـةً إذ تركتْنـي مُنـاه كمّونـا

ومثل استعارة "القرون" للدياثة، كقوله(٧١):

١ - وطويـل القَـرن إلا أنـه لاحقٌ بـالأرض كـالقرد الجـزِعْ

٢ - طـال قرنـاه معـاً فارتفعـا وأبَـتْ قامتُـه أن ترتفـعْ

ب - البذاءة المفرطة:

انغمس الناس في الفجور الصارخ في ذلك العصر، وتلوّثت نفوسهم كما تلوّثت ألسنتهم بكل بذيء من الكلام، ويعجب القارئ لديوان ابن الرومي كيف كان معاصروه يستسيغون هذا الإسفاف، ولولا أنه كان مقبولاً لديهم لما وصل إلينا بهذا الحجم، وهذا يدلّ على ما وصل إليه المجتمع من انحلال خلقي، بسبب التناقضات العجيبة التي كانت تعصف به.

ولا يكتفي ابن الرومي بذكر عدد لا حصر له من ألفاظ الدعارة والعهر، بل يتلذّذ بوصفه الوقائعي للشذوذات الجنسية، في لغة شبقية داعرة تدلّ بسطوع على أزمته الجنسية، كما سبق أن أشرنا إلى ذلك. وديوانه الضخم يغصّ بهذه المشاهد الانحلالية والألفاظ السوقية، والذي يلفت النظر أن ذلك لا يقلّل من فنية القصيدة، وهو يتفوّق في هذا المضمار على جميع معاصريه(٧٢).

---

(٧٠) الديوان: ٢٥١٢/٦. كذلك: الثعالبي، ثمار القلوب: ٦١٥، وفيه: "بنعمته"، "إذ جعلتني".

(٧١) الديوان: ١٥٤٣/٤.

(٧٢) مثال ذلك القصائد: ١٠٦٥ - ١٠٦٨ - ١١٥٦ - ١٢٧٤ وعشرات القصائد والمقطعات الأخرى.

ج- روح السخرية:

إن شحوب حياة ابن الرومي جعله يضحك ضحكاً أسود، فقد كانت السخرية سلاحه الأمضى في وجه زمنه الذي قسا عليه أشدّ القسوة، وهذه السخرية وطّدت لديه فناً جديداً في الهجاء، هو الهجاء الكاريكاتوري التمثيلي، وقد آثرنا تسميته السخرية السوداء لما فيها من دلالة أشمل على الجوانب النفسية والفنية والاجتماعية في هذا النوع من الهجاء، ولذلك أفردنا له مكاناً في الفصل الثاني على أنه من موضوعات العصر الحديثة.

التطوّر والتجديد في الهجاء:

إذا كانت قصيدة المديح هي القصيدة الرسمية، فإن قصيدة الهجاء هي القصيدة الشخصية عند ابن الرومي، وهي التي تعبّر بعمق عن ذاته المفعمة بالطرافة والجدّة. وبالإضافة إلى أنه ترك لنا فنّاً جديداً كل الجدّة، وهو الهجاء الساخر، فإنه طوّر الهجاء أيضاً من خلال عدة عناصر هي:

أ- **المنطقية:**

عندما يهجو ابن الرومي إنساناً ما يحاول أن يقنع المتلقي أن الصفات التي يسبغها عليه لازمة، طبيعية، لا تخالف سنة الحياة، أو بصورة أخرى هي صفات منطقية، وذلك من خلال ربط الأسباب بالنتائج في حجج عقلية أو مواقف واقعية. ولنضرب أمثلة على ذلك، فقد هجا عمراً النصراني، أحد ألدّ أعدائه، ولا يهمّه من عمرو إلا أنفه الضخم، فأورد لنا هذه الحادثة(٧٣):

١- شهدتُ بعضَ المخانيــثِ والظَّريفُ ظــريفُ

٢- فقام من جنْبِ عمرٍو وللشــــقيّ حفيــفُ

٣- فقلتُ: أنّى، ولِمْ قمــتَ خائفاً يا ســـــخيفُ؟

وبعد هذه المقدمة القصصية التي تركتنا نتشوّق إلى النتيجة، يفسّر سبب خوف ذاك المخنّث، وكأنه قاص منفصل عن مرويّه، فيقول:

---

(٧٣) الديوان: ١٦٢٢/٤.

٤ - فقال: لا تلحـــَيَنّي   فأنفُ عمرو مخيفُ

وقد يستخدم أيضاً ألفاظ المناطقة في هجائه، مثل قوله في هجاء ابن معدان(٧٤):

١ - يا تَنـــاهٍ والتَّناهي انقطاعُ   كن كما سمّاك مولىً لَكاعُ

٢ - كن لدنياهُ انقطاعاً وشيكاً   وانقلاعاً ليس فيه انخداعُ

وقد يقيم مفارقات منطقية تزيد المعنى طرافة وقوّة، وتشحنه بطاقات تعبيرية جديدة، كوصفه لابن بوران بأنه كريم لئيم، وهو ما يجعل السامع يتلهّف للبرهان على هذه "الموضوعة" الغريبة، يقول(٧٥):

١ - يا بنَ بوران، يا جعلتَ فدائي   عشتَ في غبطة وفي نَعْماءِ

٥ - كيف أهجو امْرأً كريماً لئيماً   واحـــدَ الأمّ خــلفةَ الآباءِ؟

كذلك نلاحظ في قصائده التسلسل المنطقي للأفكار، كل فكرة تستدعي أختها في سلسلة مترابطة، مثل هجائه آل وهب، إذ وصفهم بالبخل والمنع مستخدماً صورة الماء، وقد أباحوه للجاحدين، وصورة الجاحد استدعت فكرة استبعاد آل وهب عن الإسلام وإحياء دين الصليب، وهذا الأمر دعا إلى تنكّر ما كان قد فعله الخليفة المتوكّل توطيداً للدين، وذلك بفرض زيّ خاص على غير المسلمين ليعرفوا بينهم، يقول(٧٦):

٨ - متى -آلَ وهب - يرتجي الريَّ حــائمٌ   إذا كنـــتمُ مُـــلاّك سُـــبْلَ المـــواردِ

٩ - لقد ذدتمونا عــن مــشاربَ جمّــةٍ   وغــرّقتمُ فـــي غَمْرِهـــا كــلَّ جاحــدِ

١٠ - وأحييتمُ ديــــنَ الــصليب وقمــتمُ   بتـــشييد أعمـــارٍ وهـــدمِ مـــساجدِ

١١ - وإبطال ما كــان الخليفــةُ جعفــرٌ   تخيّـــــرَه زيّـــاً لكـــلّ معانــــدِ

١٢ - وملّكــتمُ ليثــاً كنــوزاً مــصونةً   ببـــذلٍ لأعـــراضٍ ومنـــعِ مواعـــدِ

---

(٧٤) الديوان: ١٥٤٦/٤.

(٧٥) الديوان: ٩٧/١.

(٧٦) الديوان: ٧٦١/٢.

١٣ - فكلّ الذي أظهـرتمُ مـن فعـالكم دليـلٌ علـى تـصديق خبـث الموالـدِ

ونلاحظ أنه استخدم في البيت الأخير لفظة منطقية، هي "دليل"، لسيطرة هذا الأسلوب عليه، وهي مفتاح النتيجة التي توصّل إليها بعد بسطه لتلك المقدمات الأُول.

ب - الفنية:

كان الشاعر الهجّاء في العصرين الجاهلي والأموي لا يأبه كثيراً للثوب الذي يقدّم فيه قصيدته، وإنما كان همّه وصم خصمه بكل نميمة، وفي العصر العباسي انتشر الظرف واللهو والمجون والاهتمام بالمظهر الخارجي اتساقاً مع روح المدنية التي شاعت في ذلك العصر، فأخذ الاهتمام بالشكل الفني يستحوذ على الشعراء في هجائياتهم، لأنه وحده تقريباً يستطيع أن يؤثّر في الجمهور، لذلك توخّى الشعراء في هجائياتهم أن تكون لقطات مضحكة يتداولها الناس، يراعي فيها الشعراء اللغة السهلة الدارجة، والمفارقات الفنية المدهشة.

وابن الرومي، سيد هذا الفن، كان يهتمّ دائماً بأن يقدّم قصيدة ناضجة فنياً ليؤكد تفوّقه في هذا الفنّ، وهو يصوّر قصيدته الهجائية تصويراً يثير الرهبة والغرابة فيصفها بأنها شوهاء فوهاء، يدلّ بذلك على فعلها المخرّب المشوّه في المهجوّ، كما في قوله(٧٧):

٩٣ - فدونكمُ شوهاءَ فوهـاءَ صـاغَها مُـشوّهُ أقـوالٍ وطـوراً صَنوعُهـا

يدرك ابن الرومي أن شريعة الهجاء هي الخراب والهدم، ولكنه خراب جميل في نظره، يمارس فيه "ساديّة" وانتقاماً، ولكنه انتقام الضعيف من القويّ. ويقرّ بأنّه فنّان مبدع في انقضاضه على فريسته بلغته الجارحة، وهو شاعر تكثر عنده المعاني المبتَدعة(٧٨):

٢ - والبغيُ عونٌ على المُـدلِ بـه فاشنأْه واجعلْه بعـضَ مـا تـدَعُ

---

(٧٧) الديوان: ٧٦١/٢.

(٧٨) الديوان: ١٥٣٠/٤.

٩ - أو لا، فـــأيقِنْ أنّنـــي رجـــلٌ   تكثـــرُ فيمـــا يقولُـــه البـــدعُ

فأيّ بدع هذه التي تكثر عنده؟ إنها لكثيرة جداً، وهي التي جعلته في الصفّ الأوّل بين الهجّائين، وقد جعله د. شوقي ضيف أكبر شعراء العصر في الهجاء(٧٩)، وسنورد طرفاً منها للتدليل لا الحصر.

من ذلك اهتمامه بالصورة الفنية التي تقدّم الفكرة في حلة جميلة، وتشحن المعنى بطاقة تخييلية كبيرة، فعندما يهجو آل طاهر الذين خذلوه وحرموه، ينقضّ على أعراضهم ممزِّقاً، بل هي ممزَّقة كأطمار شريد، من خلال هذه الصورة الشاحبة المزرية(٨٠):

٤ - صِلوني بأعراضٍ لكم قد تمزّقـتْ   تمـزُّقَ أطمـارٍ علـى ابـن سـبيلِ

٥ - يكنَّ منـاديلي إذا مـا تنازعـت   لحـومكمُ كفّـي وكـفُّ أكيلـي

فنحن أمام صورة متعدّدة العناصر متشابكة، غنية بالرموز، فقد مسخ مهجوّيه في هذا المشهد المفعم بالغرائبية والسريالية، مبعثراً قوانين الطبيعة، ملقياً ستاراً من السحر عليها.

ويبدي العسكري إعجابه الشديد بهذه الصور عند ابن الرومي في "ديوان المعاني"، كما في قوله:

"ومن أظرف ما قيل في هذا الباب قول ابن الرومي:

لـك وجـهٌ كـآخر الـصكِّ فيـه   لمحـاتٌ كثيـرةٌ مـن رجـالِ

كخطـوطِ الـشهودِ مـشتبهاتٍ   مُعْلِماتٍ أنْ لستَ بابنِ حَـلالِ(٨١)"

فهو لا يلقي تهمه على الآخرين جزافاً، ولا يصبّ شتائمه صبّاً، بل يقدّم ذلك في صور فنّيّة تمتع السامع وتؤثّر فيه. ونرى اتجاهه إلى التصوير نابعاً من

---

(٧٩) العصر العباسي الثاني: ٢١٢.

(٨٠) الديوان: ٢٠٥٣/٥.

(٨١) أبو هلال العسكري، ديوان المعاني: ١٨٨/١ (والبيتان ليسا في الديوان).

روح السخرية التي تتملّكه، فهو يعبث بكل شيء، حتى بالإنسان والقيم والعادات والموضوعات الاجتماعية.

ويصل إلى معانٍ مبتكرة تدلّ على عبقرية فذّة قلّ مثيلها في الشعر العربي، كما في هجائه لابن فراس، إذ يرسم مشهداً قصصياً طريفاً يصوّره فيه لئيماً بخيلاً، يكره الناس، بل يكره نفسه، حتى إن كل شيء فيه ينفر من غيره من شدّة لؤمه، وأيّ صورة أمتع من أن تتعادى أعضاء جسمه خبثاً ولؤماً(٨٢):

٥ - تعادى كلّ شيء منــــه لؤمـــاً   فبعضٌ منه يهـــربُ منــــه بعـــضُ

٧ - أراني عنـــدَه يومـــاً رغيفـــاً   يقاتـــلُ عنـــه جـــيشٌ لا يُفَـــضُّ

٨ - فقبّلتُ الرغيفَ وقلـــتُ: خيـــراً   وشكرُ المُحسنِ المـــأمولِ فـــرضُ

٩ - فلما أن فغـــرتُ فمـــي عليـــه   لأكدِمَـــه، وفـــي الأحـــشاءِ مَـــضُّ

١٠ - إذا رجلٌ يقول وليس يُكْنـــي: ألا ترضـــى تقبّـــلُ أو تعَـــضُّ؟

وتظهر الفنية في هجائه في ما يمكن أن نسميه المشهد المسرحي، إذ يقيم حواراً حيوياً بين شخصيات المشهد، فيضفي عليه عنصر الإدهاش والتشويق والإقناع، ولاسيما عندما يجعل شخصية المهجوّ تتحدّث عن نفسها، ويكثر استخدام هذا الأسلوب في مقطّعاته الهجائية الفاحشة، وقد رغبنا عن ذكرها لشدة فحشها(٨٣).

ج - استخدام الرموز الدينية والثقافية:

يقول قحطان رشيد التميمي عن الهجاء في القرن الثالث: "وكان الاقتباس من الآيات القرآنية الكريمة والأمثال السائرة إحدى مميزات أسلوب الهجاء في هذا القرن"(٨٤)، وخير ممثل لذلك ابن الرومي، إذ يغصّ شعره بالإشارات الدينية والثقافية، وهذا يطرح مسألة مدى إيمان ابن الرومي وتديّنه، ولا نعتقد أنه كان متديّناً، بل كان رقيق الإيمان، أو على الأقل، كان إيمانه من النوع الفلسفي لا

---

(٨٢) الديوان: ١٤٠٤/٤.

(٨٣) مثال ذلك هجاؤه للقحطبي: ١٥٤٥/٤، ولابن المدبر: ١٦٤٥/٤.

(٨٤) اتجاهات الهجاء في القرن الثالث الهجري: ٢٧٤.

الوجداني اتساقاً مع نزعته الاعتزالية، ولو كان مؤمناً لما تجرّأ على الآيات القرآنية ووظّفها في أعتى أنواع هجائه، وهو الهجاء الفاحش الداعر، والشواهد غزيرة في ديوانه لا تعيي الباحث، وسنورد ما قلّ فحشه منها.

ها هو ذا يعبّر عن نجاسة خالد القحطبي، موظفاً صورة الكعبة إحدى المقدّسات الإسلامية التي لا يجوز المساس بها(٨٥):

٤ - لو تمسّحتَ بالحطيمِ لَحاضـتْ كعبةُ الله مـن مخازيـك حيـضا

ويستخدم قصة "يوسف" الذي كان رمزاً للجمال في العرف الديني في هجاء المغنية "شنطف" إحدى أكثر مهجوّاته بؤساً في شعره، فيجعل منها "يوسف القبح"(٨٦):

١٨ - نأى القبحُ عن يوسفٍ وأنـت لـه يوسـفُ

ويكثر من ذكر "ثعبان موسى" الذي أصبح عنده رمزاً للشره والابتلاع في كل شيء، يقول في ابن المدبّر(٨٧):

١٤ - يا عدوّ الزاد يا ثعـبانَ موسى المتلقّفْ

وصورة حوت يونس تؤدي معنى الابتلاع دون حدود، كما في هجائه للمغنّية كنيزة(٨٨)، ولا يكتفي بذكر الأنبياء والمقدّسات وإنما يستخدم آيات قرآنية للتعبير مقتبساً إياها للتعبير عن معانيه الهجائية، كما في قوله يصف امرأة خالد القحطبي التي يسميها "كهف الزنا"(٨٩):

٤ - كأنما يوحى إلى رحمها: "وقيل يا أرضُ ابلعي ماكِ"

---

(٨٥) الديوان: ١٣٩٨/٤.

(٨٦) الديوان: ١٥٨٣/٤.

(٨٧) الديوان: ١٥٦٣/٤.

(٨٨) الديوان: ١٤٦٣/٤.

(٨٩) الديوان: ١٢٧/١.

ومن الرموز الثقافية، وهي كثيرة، نكتفي برمز واحد وهو المثال النحوي "زيد" الذي يشيع استعماله على ألسنة النحاة، حتى اشتهر وصار علماً لكل إنسان، فإن قلت: "زيد وعمرو"، كأنك تقول: "فلان وفلان"، ولكن ابن الرومي يجعله علماً لأحد مهجوّيه مستخدماً تقنيات النحو في رسم صورة مزرية لذلك المهجوّ الذليل، يقول[٩٠]:

٤٠ - للهِ درُّ ابنِ بسطامٍ وصولتُه　　يومَ استهلّ عليه منه شؤبوبُ

٤١ - مازال يضرب منه يوم صادفَهُ　　زيداً، وزيدٌ بحُكمِ النحوِ مضروبُ

٤٢ - زيدٌ يظلّ عبيد الله يُخفضُه　　أعجبْ بذلك، والمفعولُ منصوبُ

أضفى ابن الرومي على صوره ومعانيه الهجائية روحاً ساخراً باستخدامه هذه الرموز، وجعل منها ما يشبه الأمثال تسير بين الناس، خصوصاً أن هذه الرموز هي من الموروث الشعبي أيضاً.

ولكن الدافع الأهم الذي دفع ابن الرومي إلى توظيف هذه الرموز المقدسة في هجائه هو تنجيس المهجوّ تنجيساً مطلقاً، لأن المعنى هنا ينقلب إلى ضده، فهو إذا أراد أن يصم إنساناً بأنه ابن زنا مثلاً، لا يجد مفارقة ترسّخ هذا المعنى في الأذهان أبلغ من وصفه له بأنه "مسيح بلا أب"[٩١]، وبما أن المهجوّ لن يكون مسيحاً، فهو بلا شك النقيض المطلق له، فكأن القداسة المطلقة في ذكره الاسم المقدّس قد أوحت إلى السامع بالنجاسة المطلقة (النقيض). وقد يغالي ابن الرومي في هذه المسألة بحيث يتجرّأ على جميع المقدّسات ليوظّفها في لغته الهجائية، كما في قوله يهجو أحدهم[٩٢]:

٤٣ - يا بن الزنا وحدَك لا شريكَ لكْ

---

(٩٠) الديوان: ١/٢٨٩.

(٩١) الديوان: ١/٣٤٦.

(٩٢) الديوان: ٥/١٨٧٧.

وقوله[٩٣]:

١٣ - وسائلٌ عنهما فقلتُ لـه: هما نبيّا الـ (...) قد بُعِثا

٥ - الغزل:

يأتي الغزل في شعر ابن الرومي على صورتين: أولاهما القصائد المستقلة، وهي قصيرة نسبياً على الأغلب وجميعها بلا مقدّمات، أما الصورة الثانية فهي المقدمات الغزلية، وهي كثيرة، منها ما يقلّ عن خمسة أبيات، ومنها ما يتجاوز ثلاثين بيتاً، كما هي مقدمات القصائد (٣٩٦- ١٢٣٦- ١٦٢٨) وقصيدة المهرجان النونية...

وكما نرى، لا يشغل الغزل حيّزاً كبيراً في ديوان ابن الرومي، ومعظم شعره الغزلي يقع في مقطّعات لا يتجاوز بعضها البيتين، ويعود ذلك - في رأينا- إلى قحط حياته العاطفية، وإخفاقه في علاقاته بالنساء، فهو لم يكن عاشقاً حقيقياً في مرحلة من مراحل حياته، بل كان تكوينه النفسي والجسدي وما أصابه من كوارث أسرية من العوائق التي وقفت في وجهه ومنعته من الخوض في غمار الحب كثيراً. وكان فحشه في الهجاء والمجون تعبيراً عن أزماته العاطفية، وإخفاقه في مضمار الحب الحقيقي، فهو على ما يبدو لم يكن ممن يروق للنساء، فليس فيه ما يجذبهن إليه، لا صورة جميلة، ولا رجولة حقيقية، ولا عنفوان وقوة، بل كان رجلاً محطماً ضعيفاً مضطرباً.

وليس له من الغزل بالغلمان سوى النزر اليسير[٩٤]، وقد يكون حاول في ذلك مجاراة عصره وتجريب كل موضوع يطرقه الشعراء، ولكن سرعان ما انفض عنه لأنه لا يوائم تكوينه النفسي، ولا يعبر عن رغباته الدفينة.

---

(٩٣) الديوان: ٤١١/١.

(٩٤) له قصائد: واحدة تبلغ ٤٣ بيتاً (الديوان: ج ٤/ ق ١٣٠٠)، وأخرى ١٤ بيتاً (١٢٨٩/٦)، وثالثة ١٥ بيتاً (١٢٩٠/٦)، وينسب إليه بيتان ينم فيهما هوى الغلمان (١٣٠١/٦).

سمات الغزل في شعر ابن الرومي:

أ- الوصف الحسي:

رسم ابن الرومي صورة المرأة مبرزاً مفاتنها الجسدية على غرار ما فعل معظم شعراء العربية، غير أنه كان يبعث في وصفه الحياة، ويسبغ عليه رونقاً جديداً، ومن هنا يأتي اتهام د. عمر فرّوخ له بأن ليس في غزله من البراعة سوى ما فيه من الوصف(٩٥). وهذا ينطبق على جزء يسير من غزله، كذلك فإن الصورة تفعم بالعاطفة في شعره أيضاً، ولا تكون إطاراً شكلياً لها، ومن وصفه الحسّيّ قوله في "شاجي" المغنية(٩٦):

٦- يتلقّاك في الغَلائلِ منها وجهُ شمسٍ وجسمُ دميةِ عاجِ

٧- أسبلت من ذُراه جَعْداً أثيثاً جائزاً حدّ متنِها الرجراجِ

٨- جارياً فوق متنِها جِريةَ الماءِ وإن كان حالكَ الأمواجِ

١٢- طلعتْ في لَبوسِها وحُلاها كمهاةٍ في روضةٍ مِبْهاجِ

١٣- ثم قالت بطَرْفِها: سوف تدري، فأضاقت عليّ رحْبَ الفجاجِ

فالوجه شمس، والجسم تمثال عاجيّ، والشعر أسود طويل ينثال على كتفيها إلى متنها كالشلاّل الأسود، وهي مهاة جميلة. غير أنه لا ينبغي الأخذ بهذه الصورة مجزّأة، فهي على الرغم من حسّيّتها لا تنفصل عن الجوّ العام للقصيدة، وقد بدّد الشاعر جمود الحسّيّة في البيت الأخير عندما فجّر الموقف العاطفي بصورة لافتة.

ويصف ابن الرومي عيني صاحبته وريقها، فيقول(٩٧):

١- مزجتُ خمرةَ عينيها بريقتِها كيما تكفكفَ عني من حُمَيّاها

٢- فاشتدَّ إسكارُها إيّاي إذ مُزجتْ ومزجُك الكأسَ يَنفي عنه طُغياها

---

(٩٥) تاريخ الأدب العربي: ٣٤٧/٢.

(٩٦) الديوان: ٤٨٨/٢.

(٩٧) الديوان: ١١١/١.

إنها خمرة عجيبة، سحرية، لا يخف أوارها بالمزج بل يشتدّ ويطغى، وذلك لأنه يمزج خمرة العينين بريقة الثغر، وهما يسكرانه أيّما إسكار!

ويصوّر وجنتي المرأة الحمراوين، فيرى لونهما صبغة الدم الذي سفكته عيناها من قلوب العشاق(٩٨):

١- وغزالٍ ترى على وجنتيهِ   قطرَ سهميه من دماء القلوبِ

٥- جرحته العيونُ فاقتصّ منها   بجَوىً في القلوبِ دامي النُّدوبِ

وهو - على عادته- لا يكتفي بوصف الظاهرة، ولكن يعلّلها ويبيّن أسبابها، فالحمرة في وجنتيها من قطر الدم الذي سفكته عيناها، وهذا الفعل اقتصاص لتجريح عيون العشاق لها ومبالغتهم في النظر إليها لشدة جمالها، فيولد من المعنى معاني ويتتبعها .

ويصف خصر المرأة الضامر قائلاً(٩٩):

٢- ظبيٌ كأنّ بخصرهِ   من ضُمرةٍ ظمأً وجوعا

ويقول في أنفاسها(١٠٠):

٤- وأنفاسٌ كأنفاسِ الخُزامى   قُبَيْلَ الصبحِ بلّتها السماءُ

٥- تنفّسَ نشرُها سحراً فجاءت   به سحَرِيّةُ المَسرى رُخاءُ

فصورة المرأة عنده لا تختلف عن صورتها عند غيره، والقيم الجمالية هي نفسها، وإن عبر عن ذلك باختراع معان جديدة، ولعلّ سبب ذلك يعود إلى أنه هنا يتغزّل - على الأغلب - بالمرأة المُطْلَقة المرتسمة في ذاكرته وخياله، ولو تغزّل بامرأة بعينها لوجدنا عنده قيماً جمالية جديدة، كما في غزله بالمغنية "وحيد" وقد أحبها على ما يبدو، فلم يترك صغيرة ولا كبيرة إلا قالها، فصفاتها

---

(٩٨) الديوان: ١/١٧٢.

(٩٩) الديوان: ٤/١٤٦٢.

(١٠٠) الديوان: ١/١٠١.

الخاصة ولدت عنده معاني وقيماً خاصة وجديدة، حتى إنه يصف طبقات صوتها وأثرها في النفوس(١٠١):

٢ - غادةٌ زانَهـا مـن الغـصنِ قـدٌّ ومـن الظبـي مُقلـةٌ وجِيـدُ

٣ - وزهاهـا مـن فرعهـا ومـن الخـدّين ذاك الـسوادُ والتوريـدُ

١٠ - يـسهل القـولُ إنهـا أحـسنُ الأشـياءِ طُـرّاً ويـصعبُ التحديـدُ

١٤ - تتغنّـى كأنهـا لا تغنّـي من سكونِ الأوصـالِ وهـي تُجيـدُ

١٧ - مـدَّ فـي شـأو صـوتِها نفَـسٌ كـافٍ كأنفـاسِ عاشـقيها مديـدُ

١٨ - وأرقَّ الـدلال والغـنجُ منـه وبـراه الـشجا فكـادَ يبيـدُ

٢٠ - فيـه وشـيٌ، وفيـه حلْـيٌ مـن الـنَّغْمِ مَـصوغٌ يختـالُ فيـه القـصيدُ

٣٢ - حسنُها في العيونِ حسنٌ وحيـدٌ فلهـا فـي القلـوب حـبٌّ وحيـدُ

٤٧ - حسنُها في القلوبِ حسنٌ جديـدٌ فلهـا فـي القلـوب حـبٌّ جديـدُ

ب - الوصف النفسي:

اهتمّ ابن الرومي بصفات المرأة الجسدية كغيره من الشعراء العرب، لأن المرأة في الذاكرة الشعرية العربية هي "خط تمثال" كما يقول امرؤ القيس، ولكن هذا لا يعني أنه لم يلمّ ببعض صفاتها النفسية، وإن كانت صفات سلبية على الأغلب، لأن المجتمع الذي جعل المرأة مكبوتة، مقموعة، لم يبح لها أن تكون مبادرة في كل شيء، وأراد لها أن تُطلَب ولا تطلُب، لذلك كانت المرأة في الذهن العربي مرتبطة بالغدر والانقلاب والصدّ والسادية، وهي وسائل تعتمدها المرأة لتنتقم من عالم الرجال، أو المجتمع الرجولي/ الذكوري.

وعلاقة الرجل بالمرأة نتاج لوضع تاريخي اجتماعي، وذات جذور ميثولوجية لا مجال لبسط البحث فيها هنا، غير أنها علاقة تقوم على الصراع، لا التكامل، اتخذت صورة رمزية مستمدة من عالم الصيد، فكلا الطرفين طريدة

(١٠١) الديوان: ٧٦٢/٢ +.

للآخر، وأحياناً فريسة. ويرى ابن الرومي هذه العلاقة علاقة "تصيّد"، مؤكداً الجذر التاريخي لهذه الفكرة الذي يعود إلى عصر البداوة وما قبلها، لأن المرأة في ذلك المجتمع ظبية أو ريم أو رشأ أو غزالة، يطاردها العشّاق الصيادون فتجفل منهم، وتهرب بكل رقة وخفة ورشاقة، تنجو من سهام الصيّادين، ولكنها تصطادهم بما هو أشدّ وأمضى من السهام. إن رومنسية هذه الفكرة لا تخفي مدلولاتها النفسية والاجتماعية، ولا نشك في أن المرأة نفسها قد اقتنعت بعد تحول المجتمع إلى المجتمع الذكوري أو أقنعت نفسها بأنها ظبي يُقتنَص، فكانت تحبّ دوماً أن تمارس قوة الضعف، يقول ابن الرومي(١٠٢):

٢ - وآنستُه فــازدادَ نفْــراً كأنــه وإياي ظبـــيٌ قــد أحــسّ بــصائدِ

ويقول(١٠٣):

١ - نصبتْ حبائلَ حُسنِها فاصــطدنني ثــم انتحــتْ قلبــي بنَبــلِ عــذابها

إنها لمفارقة طريفها أن يصبح الصائد صيداً، يتخبّط في حبال طريدته، إن المرأة تستخدم سلاح الجمال الماضي في هزيمة الرجل، وهو ما يجعلها نرجسية في أغلب الأحيان.

وتكون المرأة متمنّعة، كما تريد "أناها" العليا، فهي منذ القديم "بيضة خدر لا يرام خباؤها"، وهذا ابن الرومي يتوسّل إلى المرأة المتمنّعة قاسية القلب كالصخر أن تجود بالوصل(١٠٤):

١ - يا شبيهَ البدرِ في الحسن وفي بُعدِ المنالِ

٢ - جُدْ، فقد تنفجر الصــخرةُ بالمــاء الزلالِ

ويصوّر ابن الرومي المرأة "سادية" تستمتع بتعذيب عشّاقها، فيقول(١٠٥):

---

(١٠٢) الديوان: ٧٢٢/٢.

(١٠٣) الديوان: ٣١٥/١.

(١٠٤) الديوان: ١٩١٠/٥.

(١٠٥) الديوان: ١٨٨٢/٥.

٥ - أخلبتِ العقولَ حتى إذا مكّنتِ منا أبعدتِها عن رضاكِ

١٧ - نال قلبي من حبّها مثل ما نال بني هاشم من الأتراكِ

وهي نرجسية أنانية تحبّ أن تكون محطّ الأنظار، ولا ترضى بأن ينصرف عنها الرجل أو يسلو عن حبّها، نجد ذلك في قصيدة طريفة لابن الرومي، يصوّر فيها هذه الحال بدقة؛ لقد غضبت صاحبته لأنه صرف النظر عنها، على الرغم من أنه هو الذي خسر متعة النظر إليها، وربما انصرفت هي عنه زمناً طويلاً فلم يعاتبها على ذلك، بل كان دائم التقرّب والتذلّل لها، دائم الصفح عنها، يقول(١٠٦):

١ - جفتني أن صددتُ ولــي لــديها	**أســـيرا نلّـــةٍ: بـــدنٌ ونفـــسُ**
٢ - وأغضبها انصرافُ الطَّرفِ عنها	**وفيـــه علـــيّ خـــسرانٌ ووكْـــسُ**
٣ - ولكنّي عَـشيت لنــورِ شــمسٍ	**ملاحظتـــي لهـــا سَـــرْقٌ وخَلَـــسُ**
٥ - وكم صدّتْ وإن لم أجــنِ ذنبــاً	**وأعقــبَ صـــدَّها قطـــبٌ وعـــبسُ**
٦ - فلم أعتــبْ لــذاك وإن أضــاقت	**علـــيّ الأرض حتـــى قلـــتُ: حـــبسُ**
١٠ - أبَشٌّ وتعبــسين وذاك بخـــس	**وليس يحــلّ فـــي الإســـلام بخـــسُ**

فابن الرومي يضيء بعض زوايا نفسية المرأة في عصره، ويصل في بعض الأحيان إلى تصوير خصوصياتها النفسية ببراعة، ولكن ظلّت صورتها بعامة هي الصورة النمطية المتعارف عليها عند الشعراء منذ الجاهلية.

ج - التذلّل والمازوشية:

إن التلذّذ بالألم تعبير عن تماهي الإنسان بالقهر، ويتجلّى ذلك في كل مظاهر النشاط الإنساني، ولذلك كانت صورة العاشق في الماضي، في زمن سيطرة قوى القهر السياسي والاجتماعي، تظهره إنساناً ذليلاً متضرّعاً لمحبوبه، والجدير بالذكر أن ظاهرة "المازوشية" في الحب لم تكن بارزة في الشعر الجاهلي، عندما كان الفرد يشعر بحريته، أو بالأحرى بفرديته، وإنما ظهرت مع ظهور سلطة الدولة

(١٠٦) الديوان: ١١٨٦/٣.

التي حدّت من هذه الحرية، وتجلّت في البداية في الشعر العذري(١٠٧)، ونضيف إلى ذلك سبباً حضارياً يتمثّل في أساليب السلوك مع المرأة، إذ فرضت المدنية نمطاً جديداً من السلوك، يقوم على التهذيب المفرط والرقة واللين، وإن الشاعر الذي يتذلّل لممدوحه لهو أحقّ أن يتذلّل لمحبوبه ويستعطفه بالطرق المختلفة، وها هو ابن الرومي يرتضي عبوديته في الحبّ ويتغنّى بها(١٠٨):

١ - ذلّـــــي لزَهْـــــوِكَ أرضُ ولــــي هـــوىً فيـــك محـــضُ

٢ - يـــا ســـيدي لـــك عبـــدٌ يـــشقى وعنـــدك خَفْـــضُ

٤ - فلِـــمْ تجـــورُ عليـــه وخـــــدُّه لـــــك أرضُ؟

٧ - إن لـــم يكـــن كـــلُّ شـــيء يبغيـــه منـــك فـــبعضُ!

ولكنه يرى أن الذلّ في الحبّ عزّ والضعف قوة، إننا نتلمّس هنا خيوطاً صوفية في نسيجه الشعري، فالعاشق الذي يملكه حبيبه يتّحد به، ويستمدّ منه سلطانه، فإذا هو ملك للجميع(١٠٩):

٢ - أمـــا يكفيـــكِ أنـــكِ تملكينـــي وأن الخلـــقَ كلهـــمُ عبيـــدي؟

د - النرجسية والدنجوانية(*):

النرجسية في الحب ظاهرة مرضية من الناحية النفسية، وهي تدلّ على ضعف في التكوين النفسي، وابن الرومي - كما نعلم - متصدّع نفسياً، والنرجسية محاولة للتعويض عن ذكورة ضعيفة أو فقيدة، وقد اختطّ هذه الطريق أول مرة عمر بن أبي ربيعة، وإن لم يخلُ منها الشعر الجاهلي قبله، فنحن نظنّ أن تذكّر

---

(١٠٧) اليوسف (يوسف)، الغزل العذري- دراسة في الحب المقموع: ١٤.

(١٠٨) الديوان: ١٤٠٢/٤.

(١٠٩) الديوان: ٨٠٤/٢.

(*) النرجسية: نسبة إلى "نرجس = نرسيس" الذي عشق نفسه في الميثولوجيا الإغريقية.

الدنجواني: نسبة إلى "دون جوان" بطل مسرحية موليير الذي كان يحب أن يكون معشوقاً من النساء.

الشباب لدى الشعراء، وما كانوا عليه من لهو ومرح، عندما كانوا يصبون النساء، ما هي إلا مظهر من مظاهر النرجسية. والطريف أن نرجسية الشاعرين ابن الرومي وعمر بن أبي ربيعة تظهر في قصائد ذات طابع قصصي تعتمد على الحوار، من أجل إضفاء الواقعية على المشهد، ومتطلبات أحلام اليقظة عندهما، كما في قول عمر بن أبي ربيعة(١١٠):

قالت الكبرى: أتعرفن الفتى؟ قالت الوسطى: نعم هذا عمرْ
قالت الصــغرى وقد تيّمتها: قد عرفناه، وهل يخفى القمرْ
ذا حــبيبٌ لم يعــرّج دوننا ســـاقَه الحَينُ إلينا، والقدرْ

وهذا ابن الرومي يصوّر صاحبته عاشقة، تتجشّم الأخطار لتصل إليه، ثم تبوح بلواعج حبها له، وتشكو من قسوته عليها وانصرافه عنها(١١١):

١ - زارت على غفلة من الحرسِ تُهدي إليّ السلامَ في الغلسِ
٣ - أنّى تجشّمتِ نحو أرحُلنا الهولَ ولم تَرهبي من أذى العسسِ
٤ - قالت: ترامى بنا إليــكَ مــن الشــوق مُغِضٌّ بالباردِ السلِسِ
٥ - كم زفرةٍ لي تبيتُ تُنهضُ أحشـــائي ، ودمعٍ عليكَ منبجسِ
٧ - عجــبتُ من ذلّتي، ومن قلبك القاسي علينا، وخُلقِك الشكِسِ

وله قصيدة أخرى تصوّر الحالة نفسها(١١٢)، نرى فيها صاحبته في أقصى حالات الدنف إليه، غير أننا لا نغفل عن أنها حلم من أحلام اليقظة ارتسم في بال الشاعر. وهو في هاتين القصيدتين يتحدَّث عن عاشقة مجهولة لا يذكر اسمها، ولا يشير إلى ما يدلّ عليها لأنها - بكل بساطة - لا وجود لها، ولو كانت مثلاً "وحيد" أو "بستان" أو سواهما لملأ أسماعنا وقلوبنا باسمها وصفاتها، ولكن لم يكن ابن الروميّ صاحب مغامرات عاطفية، وما هذه النرجسية إلا ارتكاس لإخفاق عاطفي،

---

(١١٠) ديوان عمر بن أبي ربيعة: ١٤٢. الأغاني: ١١٩/١.

(١١١) الديوان: ١٢٢٨/٣ - ١٢٢٩.

(١١٢) الديوان: ٣٣٠/١.

وقد يتعدّى شكنا إلى أن نقول إن هجاءه للمغنيتين "شنطف" و"كنيزة" سببه الصدّ العاطفي، لا سوء أدائهما للغناء، إذ إن هجاءه لهما يختلف عن هجائه للمغنّين الآخرين، فهو يلقي عليهما شواظ غضبه ألفاظاً داعرة وصوراً منكرة.

هـ- وصف حالات الحب:

يزخر غزل ابن الروميّ بوصف مشاهد الحبّ في فرحه وألمه، وهي تمثّل تصعيداً عاطفياً قد يكون من مظاهر الحرمان. لقد كان ابن الرومي يهتمّ بتفاصيل العلاقة العاطفية وحالات الحبّ المتنوّعة من لقاء وفراق وعتاب... كما في وصفه لرحيل صاحبته في ظعنها الذي ألقى ستاراً من الحزن على المشهد، حتى إن الجمال نفسها تخاذلت في المسير وهي تمضي بصاحبته، يقول[١١٣]:

١ - ردّي التحيةَ مـن وراء حجابِـكِ ... ردّ الإلـهُ قلوبَنـا بإيابِـكِ

٣ - ما الموتُ في سكراتِه بأشدَّ مـن ... وجـدي عـشيّةَ آذنـوا بـذهابِكِ

٤ - فتيقّني أن قد قتلـتِ فتـىً لـه ... قلـبٌ تـشحّطَ في ألـيمِ عـذابِكِ

٥ - مـا للمطـيّ تخاذلـتْ أركانُـه ... لمّـا غـدا متقاذفـاً بقبابِـكِ

ويصف لقاء حزيناً يؤذن بالفراق[١١٤]:

٣ - تلاقينـا لقـاء لافتراقٍ ... كلانا منـهُ ذو قلبٍ مَروعِ

٤ - فما افترّت شفاهٌ عن ثغورٍ ... بل افترّت جفونٌ عن دموعِ

ولا يخفى ما في البيتين من تكثيف للمشاعر، وبراعة في اللغة الشعرية، ومفارقات لطيفة في المعاني والحواس، مما لا يقدر عليه إلا شاعر بحجم ابن الرومي.

ويصوّر معاتبة رقيقة بينه وبين صاحبته التي غضبت منه، فهو يحاول استرضاءها، ويتظاهر بعد ذلك بالانصراف عنها، ولكنها تعيده إليها، فيتصالحان، يعبر عن ذلك بلغة شعرية تزخر بالأفعال الرشيقة التي تبعث في القصيدة حيوية

---

(١١٣) الديوان: ١٨٦٨/٥.

(١١٤) الديوان: ١٤٧٠/٤.

لافتة، وبالإيجاز والإطناب اللذين يشحذان الذهن، كل ذلك بلغة تكاد تكون لغة الحياة اليومية الشعبية، يقول(١١٥):

١ - **أبكيتِنـــي فبكيــــتُ**	**مــن غيــر ذنــب جنيــتُ**
٢ - **وقلتِ لي: امضِ عنّــي**	**مــــصاحَباً فمــــضيتُ**
٤ - **أضـــعتِني فرعيـــتُ**	**وخنتِنــــي فوفيـــــتُ**
٥ - **فكيف أصبحتِ غـضبى**	**لمّــا رضـــاك أتيــتُ؟!**
٧ - **فاستضحكت ثمّ قالــت:**	**جُننــتَ! قلــتُ: رضَـيتُ(*)**

٨ - **قالـــت: لعـــلّ وصـــالي أبيـــتَ؟ قلــتُ: أبَيــتُ**

٩ - **قالـــت: ثكلـــتُ أبـــي - إن فعلـــتَ - إن باليـــتُ**

١٠ - **فلم تــزل بــيَ حتــى**	**إلــى هواهـــا ارعويــتُ**

هكذا كان ابن الرومي في غزله دمثاً رقيقاً، والعجيب أنه لم يكن فاحشاً فيه كما كان في الهجاء، وهو ما يؤكد أن الفحش في الهجاء لم يكن إلا سلاحاً يدافع به عن نفسه، أما عندما يكون الموقف إنسانياً، كما في الغزل، فإنه يظهر لنا إنساناً مسالماً ووديعاً، وهذه هي حقيقته.

وبعد هذا لا بد لنا من وقفة عند رأي النويهي الذي يقول فيه: "فالحقيقة المؤلمة هي أن المرأة لم تزد عند ابن الرومي على أداة لتحقيق الشهوة الحيوانية القذرة الملحّة، لا يكاد يلتفت إلى ما يلتفت إليه عمر من لطف أنوثتها وجمال شخصيتها وسحر مجالستها وروحها الأنثوية الحلوة الوادعة التي تحيط الرجل بجوّ جميل هادئ من العطف والحنان والمشاركة العاطفية التي يلتمسها الرجل من المرأة"(١١٦). إن النويهيّ الذي انساق وراء قلمه، أخطأ عندما خلط بين غزل ابن

---

(١١٥) الديوان: ٣٥٥/١.

(*) أصله بكسر الضاد، وفتحها إما على الحكاية ليحافظ على واقعية المشهد، وإما على لغة طيّئ التي عندها الأفعال الناقصة بالألف دون غيرها، مثل: بقى، يبقى_ خشى، يخشى...

(١١٦) ثقافة الناقد الأدبي: ٢٢١.

الرومي وهجائه لبعض النساء، وهو كالفرق بين المديح والهجاء. ونحن لا ننفي شهوانية ابن الرومي، ولكنه لم يكن في غزله ماجناً قط، بل كان غاية في اللطف والتهذيب، بل التنذل، أما ما يسوقه من صفات جسمانية في مقدماته الغزلية أو في تنكر الشباب فهو لا يعدو فيها العرف الفني الذي سار عليه الشعراء جميعاً. أما تقصيره عن عمر بن أبي ربيعة في غزله فهذا أمر ليس بذي بال، ولاسيما إذا كان الغزل في شعره قليلاً نسبياً، ومع ذلك نجده طوّر هذا الفنّ وجدّد فيه، كما سنرى، وأجاد إجادة عظيمة في تفتيق المعاني وملاحقة جزئيات دقيقة في حالات الحب، كما في غزله بوحيد وغيرها.

التطور والتجديد في الغزل:

على الرغم من أن الغزل لم يشغل حيّزاً كبيراً في ديوان ابن الرومي، فقد احتوى على عناصر جديدة مختلفة، وبعضها كان تحوّلاً كبيراً في مسيرة الغزل في الشعر العربي، يتجلّى ذلك فيما يلي:

أ- تطوير المعاني القديمة:

يشحن ابن الرومي المعاني الموروثة بطاقة جديدة تتيح لها الاستمرار، عبر معالجة الأفكار القديمة بكل ما توفّره له الثقافة الثرية التي يمتلكها، فعندما وصف الشعراء العرب نظرات المرأة النافذة بالسهام، لم يغيّر ابن الرومي هذه الفكرة، ولكنه أضاف إليها شروطاً جديدة، ونقلها من صورة نمطية عامة ساكنة إلى صورة خاصة متحركة، بجزئياتها اللطيفة الدقيقة، كما في قوله(١١٧):

٦- نظرتْ فأقصدتِ الفؤادَ بسهمِها ثمّ انثنتْ نحوي فكدتُ أهيمُ

٧- ويلاه إن نظرتْ وإن هي أعرضَتْ وقعُ السهامِ ونزعُهنّ أليمُ

فلم تعد "السهام" مصدر إشعاع للصورة، بل حال وقعها ونزعها وما يرافق ذلك من ألم شديد، فعينا تلك المرأة جارحتان إن نظرت أو أزاحت النظر.

(١١٧) الديوان: ٢٣٩٧/٦. ورواية العسكري: "ثم انثنت عنه فكاد يهيم"، وهي أجمل وأكثر مناسبة لمعنى البيت الثاني، انظر: ديوان المعاني: ٢٣٦/١.

وصورة "ماء الحسن" تتكرّر كثيراً عنده وعند غيره من الشعراء، ولكن ابن الرومي يشحنها بطاقة تصويرية جديدة، من خلال جعل هذا الماء يقطر، كأنه يفيض لوفرته(١١٨):

٢ - أطراف كفٍّ فوق خـــــــدٍّ منه ماءُ الحُسنِ يقطِرْ

وكم وصف الشعراء طيب أنفاس الحبيبة! وهذا ابن الرومي يكرر المعنى نفسه، ولكنه يقدّمه في لوحة كاملة لروضة عطرة عند السحر، إذ الهواء النقيّ المضمّخ بالندى والعطر(١١٩):

٦ - ولا عيبَ فيهـا غيـر أنّ ضـجيعَها ... وإن لـم تُـصبه الـساهريّةُ يـسهرُ

٧ - تنود الكـرى عنـه بنـشرٍ كأنمـا ... يـضوّعُه مـسكٌ ذكـيّ وعنبـرُ

٩ - وغيرُ عجيبٍ طيبُ أنفـاسِ روضـةٍ ... منـوّرةٍ باتـت تُـراحُ وتُمطَـرُ

١٠ - كذلك أنفـاسُ الريـاضِ بـسُحرةٍ ... تطيـبُ وأنفـاسُ الأنـامِ تَغيّـرُ

ولنرَ كيف تتطور فكرة "أطلال الحبيبة" عنده، إذ تتّحد عناصر المشهد في منظر فريد: الشاعر والديار والحبيبة، عناصر متّحدة في الطبيعة، فالشاعر قد بذل حبه منذ صغره لحبيبته، وكان أول من بكى لأجلها، إنه سماء تمطر كمطر الربيع، فتنبت عشب الحب الأول، فلتكن الحبيبة إذاً غزالة قلبه ترعى مروج الحب، وهي الحبيبة الأولى والأخيرة، ولهذا يحقّ له أن يدعو خليليه للبكاء في ديار الحبيبة والسؤال عنها(١٢٠):

١ - خليلـيّ عُوجـا بالـديارِ فإنمـا ... دعوتُكمـا باسـمِ الخِـلالِ لـتفعلا

٢ - ديارِ التي أرعيتُها بارِضَ الهوى ... وأمطرتُهـا وسـميَّ دمعـيَ أوّلا

٣ - جعلتُ لها صدري مَراداً تـرودُه ... وبوّأتُها مـن حَبَّـةِ القلـبِ منـزلا

---

(١١٨) الديوان: ١١٠٠/٣.

(١١٩) الديوان: ٩٠٧/٣.

(١٢٠) الديوان: ٢٠٠٨/٥.

٤ - فما علقتْ من قبلها النفسُ مَعْلَقــاً   ولا اتّخـــذتْ مـــن بعـــدِها مُـــتَعلَّلا

ب - اختراع المعانـي:

إن ثقافة ابن الرومي الغزيرة جعلته بارعاً في ابتداع المعاني الجديدة في الغزل، فقد يوظّف ثقافته الدينية توظيفاً جميلاً، كما في قصيدة يصف فيها محبوبه بأنه "إمام الحسن" وبأنه لا يرأف به فينظر إليه، كأنما قد صام عن النظر إلى وجهه(١٢١):

١٤ - من يكن من أمّة الحسن فمن أهوى إمامُ

٢٤ - أبداً تُضْحي وألحاظُك مــن وجهي صِيامُ

ويستخدم "الجنة" و"جهنم" رمزين للجمال والحرارة والاحمرار، كقوله(١٢٢):

٣ - ماءُ صــباها غـدقٌ   ونارُهــــا تَــــضرَّمُ

٤ - فالوجهُ منهــا جنّــة   وحرُّهـــا جهــــنّمُ

وكثيراً ما ينضح من الفلسفة معانيه، فيصل إلى اختراعات مبتكرة، كما في هذه المقارنة المنطقية في مشهد لا منطقي، فالمحبوب قد جمع في خدّيه الماء والنار، وهم النقيضان، ولكنهما يستمدّان تسويغ هذه الحالة الغريبة من حالة الشاعر نفسه، فهو دمع جارٍ ولوعة ملتهبة، والمحبوب رقيق ليّن قد حلّ "جوهره" فغدا قابلاً للثني بسهولة(١٢٣):

١ - النـــارُ فـــي خدّيـــه تتّقِـدُ   والمـــاءُ فـــي خدّيـــه يطّـــردُ

٢ - ضدّان قد جُمعــا كأنهمـــا   دمعي يَـسيحُ ولـوعتي تَقِـدُ

٤ - يا من أُرِقَّ وحُلَّ جــوهرُه   فانحــلَّ حتـــى كــاد ينعقِـدُ

---

(١٢١) الديوان: ٢١٢٥/٥.

(١٢٢) الديوان: ٢١٣٨/٥.

(١٢٣) الديوان: ٦٧٣/٢.

وفي غزله بـ "وحيد" المغنية تتجلّى المؤثرات الفلسفية فيه بوضوح، إذ يقدّم عدداً من المسائل المنطقية، بأسبابها وبراهينها ونتائجها، ويستخدم التضاد كثيراً، وهو من المقولات الفلسفية، وكل ذلك يؤدي إلى اكتشاف معانٍ جديدة لطيفة[١٢٤]:

١٠ - يسهُلُ القولُ إنها أحسنُ الأشياءِ طراً ويعسُرُ التحديدُ

١٢ - تتجلّى للناظرين إليها فشقيٌّ بحسنِها وسعيدُ

٣٢ - حسنُها في العيون حُسن وحيدٌ فلها في القلوب حبٌّ وحيدُ

٣٩ - ليَ حيث انصرفتُ عنها رفيقٌ من هواها، وحيث حلّت قعيدُ

٤٠ - عن يميني وعن شمالي وقدّامي وخلفي، فأين عنه أحيدُ؟

٤٣ - أَهْي شيءٌ لا تسأمُ العينُ منه أم لها كلَّ ساعةٍ تجديدُ؟!

فوحيد جميلة إلى حدّ أننا لا نستطيع تحديد مواطن الحسن فيها، لأن الجمال قد استغرقها، وهذا الجمال الساحر يبعث في النفوس العاشقة ألماً لأنها تتعذّب في حبّها، ويضرم هذا الحسن نيران الحرمان فيها، وبعض الناظرين يسعد استمتاعاً بتأمل موكب حسنها، وبما أنها ذات جمال لا مثيل له، كان حبها لا مثيل له أيضاً. إن هواها يسيطر عليه أنّى ذهب، وكأنه صار طيفاً سحرياً يتجلّى له في كل حين، وفي كلّ مكان، فلا محيد عنه. حتى الجمال إذا استمرّت العلاقة به يصبح مألوفاً، ثم يخبو بريقه، أمّا جمال "وحيد" فلا يسأم منه لأنه متجدّد، فهي ينبوع فوّار من الحسن والألق.

ج - المرأة / الطبيعة:

قال المرزباني في "الموشح": "أخبرني محمد بن يحيى، قال: كنت يوماً عند عبيد الله بن طاهر، فذكرنا قصيدة ابن الرومي في أبي الصقر التي أولها: "أجنت لك الوجد أغصان وكثبان". فقال عبيد الله: هي دار البطيخ. فضحك

---

(١٢٤) الديوان: ٧٦٢/٢.

جماعة، فقال: اقرؤوا تشبيهها فانظروا، هي كما قلت!"[١٢٥]. ومهما يكن من دافع في حكم عبيد الله بن طاهر، فإنه يدلّ على أن ابن الرومي أتى بأمر غير مألوف لأبناء عصره، وابن الرومي في هذه القصيدة وفي غيرها يمزج بين المرأة والطبيعة، ويراهما واحداً.

ولم يكن تشبيه المرأة بالطبيعة أمراً غريباً، ولكن شاعرنا بالغ فيه حتى غدا سمة بارزة لغزله. لقد كان ابن الرومي يعشق المرأة عشقاً يدلّ على حرمانه منها، فكان يستعر وجداً، وكان يعشق الطبيعة الجميلة، ويحبّ ما تغدق عليه من فاكهة وثمار إلى حد الشره، فاتّحد شعور اللذّة بالحبّ وشعور اللذّة الطبيعية، وامتزجا في أعماقه، فامتزجت الصورتان.

وإذا تأملنا القصيدة وجدناه يورد الفاكهة التي يحبّ، والزهر الذي يفضّل، وهو ما يشير إلى أن إتيانه بها لم يكن أمراً عرضياً، ولكن كان له دافع نفسي قويّ، يقول[١٢٦]:

١ - أجنتْ لك الوجدَ أغصان وكثبانُ   فيهنّ نوعان تفّاحٌ ورمّانُ

٢ - وفوق نينِكَ أعنابٌ مهدّلةٌ   سودٌ لهنّ من الظّلماءِ ألوانُ

٤ - غصونُ بانٍ عليها الدهرَ فاكهةٌ   وما الفواكه ممّا يحملُ البانُ

٥ - ونرجسٌ بات ساري الطل يضربُه   وأقحوانٌ منيرُ النّور ريّانُ

٦ - أُلِّفْنَ من كلّ شيء طيّبٍ حسنٍ   فهنّ فاكهةٌ شتى وريحانُ

هذه اللوحة الطبيعية الجميلة مفعمة باللذّة والنّهم، ونستطيع أن نرفع الحجب عن رموزها ببساطة، فالقدود أغصان، والأرداف كثبان، والخدود تفاح، والنهود رمان، والضفائر أعناب سود متهدّلة، والأعين نرجس، والأسنان أقحوان، والرائحة ريحان، غير أننا لا نستطيع الفصل بين الرمز والمرموز إليه، فهما معاً في أعماق الشاعر. إنه يتغزّل بالنساء وبالطبيعة اللذيذة النضرة أيضاً، فكل هذه الأشياء تألّفت

---

(١٢٥) الموشح: ٥٤٥. كذلك: زهر الآداب: ٣١٧/١. الغيث المسجم: ١٨٤/١.

(١٢٦) الديوان: ٢٤١٩/٦- ٢٤٢٠.

من كل طيب وجميل، والتأليف فنّ، وهذا الفن الجميل الذي تقدمه اللوحة لا يومض بالجمال فحسب، بل باللذّة كذلك، لأن كل شيء من عناصر اللوحة "طيب حسن".

ولكن هذه الأغصان الميّاسة ليست عادية، وإنما هي مصدر الفرح والحزن، والنُّعم والبؤس، إنها تحمل النقيضين معاً، وهذا أمر لازم في ذهن ابن الرومي:

١٢ - تلك الغصون اللواتي في أكمّتها ... نُعْمٌ وبؤسٌ وأفراحٌ وأحزانُ

فالمرأة هي التي تضفي الجمال على الطبيعة، وهي التي تمنحها سحراً خاصاً، فلم تعد الطبيعة مألوفة، ولكن غدت طبيعة سحرية، تتلاشى فيها القوانين الواقعية ويحلّ محلّها السحر، فإذا نحن أمام مشهد سحري يختلط فيه الليل بالنهار، وتظلّ الشمس في الليل المعتم:

٥٥ - يغيمُ كلُّ نهارٍ من مجامرِها ... ويُشمسُ اللّيلُ منها وهو ضَحْيانُ

٥٧ - شمسٌ أطلّت بليلٍ لا نجومَ له ... إلا نجومٌ لها في النحر أثمانُ

٦ - وصف الطبيعة:

اختلف النقاد حول شعر ابن الرومي في الطبيعة، فمنهم من رفعه إلى مرتبة الإبداع، ومنهم من وضعه في درجة التقليد والاتباع، وفريق جعل وصفه للطبيعة تصويراً عميقاً لخلجات نفسه، وفريق رآه لا يعدو أن يكون متنزّهاً في أرجاء الطبيعة ليس غير. ففي حين يرى د. سيد نوفل أن ابن الرومي قد ردّد في الطبيعة نغمات أبي تمّام كما ردد نغمات غيره مقصّراً عمّن سبقه في هذا المضمار(١٢٧)، نجد إيليا حاوي يرى في وصفه للطبيعة وصفاً حلولياً نفسياً تنصهر فيه ذاته مع ذات الطبيعة، ليتولّد منهما ذات ثالثة(١٢٨)، وأين أبو تمام من ذلك؟!

ويرى النويهي أن ابن الرومي يكره الطبيعة ويخافها، وأنه لا يختلف في طبيعة فنّه عن طبيعة فنّ العرب(١٢٩)، ولكن هذا الرأي لا ينطبق على كل مظاهر

---

(١٢٧) شعر الطبيعة في الادب العربي: ١٧٨.

(١٢٨) فن الوصف: ٢٠٦.

(١٢٩) ثقافة الناقد الأدبي: ٢٣٤.

الطبيعة، لأن ابن الرومي كان يخاف من المطر الغزير والبحر والنهر، أي من الماء كما في قصيدته البائية التي يعتذر فيها لأحمد بن ثوابة عن عدم القدوم إليه لأنه يخاف السفر في البحر والبرّ، والتي أولها(١٣٠):

١ - دعِ اللَّوم إن اللومَ عَوْن النوائبِ ولا تتجاوزْ فيـــه حـــدَّ المُعاتبِ

غير أن اندفاع النويهي لدفع مقولة العقاد بيونانية ابن الرومي هو الذي جعله يغالي في أحكامه هذه. كذلك يحكم النويهي من خلال قصيدته الرائية(١٣١) بأن الطبيعة عنده ليست إلا ملعباً وملهى ومسرحاً للقصف والطرب وأكل الطعام اللذيذ وشرب الخمر(١٣٢). ومع أن هذا الكلام ينطبق على عدد من قصائد ابن الرومي فإنه لا يقلّل من أهمية الدوافع الأخرى لشعر الطبيعة عنده.

وقد ترك ابن الرومي عدداً من المقطّعات والقصائد القصيرة وقفها على وصف الطبيعة، غير أن هذا الموضوع مبثوث بغزارة في قصائده الأخرى، ولاسيما قصائد المديح والغزل.

ولم يكن وصفه للطبيعة تقليدياً، لأنه لم يكن فيه حيادياً، ولكن كان فيه سمات جديدة تنبع من شخصيته الغنية ثقافياً وفكرياً ومن نفسيته ذات الخصوصية الشديدة، وتمثّل التطور والتجديد في هذا الموضوع في العناصر التالية:

أ - البعد النفسي للطبيعة:

كان حديثه عن الطبيعة مظهراً من مظاهر أزمته النفسية، إذ كان أحياناً ينظر إليها من خلال سوداويته وطيرته، وقد تسهم الطبيعة نفسها في تعميق هذه الأزمة، ومن المعروف أن ابن الرومي كان يخاف الماء خوفاً مرضياً يعترف به في شعره، غير غافلين عما للماء من مدلول جنسي في علم النفس، وقد يكون ذلك الخوف عائداً إلى حدث ما تعرّض له في سني طفولته.

---

(١٣٠) الديوان: ٢١٣/١.

(١٣١) الديوان: ١١٠١/٣. مطلعها:

١ - أشد بأيامنا لتشهرَها وقل بها معلناً لتظهرَها

(١٣٢) ثقافة الناقد الأدبي: ٢٣١.

ورهاب الماء عنده يتجلّى بوضوح في قصيدته البائية التي أرسلها إلى أحمد بن ثوابة في سامرّاء، التي يقول فيها(١٣٣):

٢٢ - إلى الله أشكو سُخْفَ دهــري فإنّــه	**يعابثُني مــذ كنــتُ غيــرَ مُطائــبِ**
٢٣ - أبى أن يغيث الأرضَ حتى إذا ارتمت	**برحلي أتاهــا بــالغيوثِ الــسواكبِ**
٢٥ - لتعويقِ سيري أو دُحوضِ مطيّتــي	**وإخصاب مُزْوَرٍّ عن المجــد ناكــبِ**
٤٧ - وأما بــلاءُ البحــرِ عنــدي فإنّــه	**طواني على رَوْعٍ من الروح واقــبِ**
٤٩ - ولِمْ لا، ولو أُلقيتُ فيــه وصــخرةً	**لوافيــتُ منــه القعــرَ أوّل راســبِ**
٥١ - فأيسرُ إشفاقي مــن المــاءِ أننــي	**أمرُّ به في الكــوز مــرَّ المُجانــبِ**
٥٢ - وأخشى الردى منه على كلّ شــاربٍ	**فكيف بأمنيهِ علــى نفــس راكــبِ**

هكذا يتصوّر ابن الرومي أن الطبيعة تطارده وتتقصّد إيذاءه، وهو لم يكن يجيد السباحة، كما يعترف، وهو ما يزيد في إشفاقه من الماء، ولعلّ ضعف جسمه وفرَقه من برودة الماء جعلاه لا يتعلّم السباحة مثل غيره من أهل المدن النهرية، وهو هنا لم يصوّر الطبيعة هنا إلا من خلال نفسه، ولذلك جاءت صورتها محتشدة بالتناقضات، تخبّئ للشاعر أنواع المخاطر.

ومما أجاد فيه وصفه لليل الطويل ذي النجوم التي لا تغيب، وهي ليست معلّقة بأمراس كتان، كما هي عند امرئ القيس في معلقته، ولكنها مرتبطة في نفس الشاعر بشيء آخر عذّبه طوال حياته، وهو الشيب الذي لا يزول، بل يزيد في الرأس كلما مرّ عليه الزمن(١٣٤):

١ - ربّ ليلٍ كأنه الدهرُ طولاً قد تناهى فليس فيه مزيدُ
٢ - ذي نجــومِ كأنهن نجومُ الشــيبِ ليست تزولُ لكنْ تزيدُ

---

(١٣٣) الديوان: ٢١٤/١+.

(١٣٤) الديوان: ٦٩٢/٢.

فقد اختلطت صورة الليل بنجومه بصورة الشعر بشيبه، ووحّد الصورتين ذلك الإحساس العميق بالأسى، وعلى الرغم من تشبيهه الشيب بالنجوم، وفي ذلك جمال بارع، فإن العبارة تخفي سخرية أليمة، فيها نوع من الاستسلام لهذا القدر الظلوم القاسي.

ب- التشخيص:

قلما نجد الطبيعة في شعر ابن الرومي مجرّدة من الأحاسيس، فهي تتجلّى عنده عالماً موّاراً بالحياة والحركة والانفعالات، كالفرح والحزن والحسد... ويرى المازني أنه "لا يحسّها ولا يتأملها إلا إحساساً شعرياً، أي إن خياله ينشط، وأنه حين يتدبّر قوّاتها ومباهجها وحالاتها المتنوعة، يفيض من حياته هو عليها، ويعيرها من إحساسه وخوالجه حتى تعود في نظره حيّة نابضة مثله، لهاجس وروح وذاكرة، بل إرادة"(١٣٥).

هذا هو النيلوفر يصبح عاشقاً صبّاً يعاني هجر حبيبته، فيصوّره وقد غاب عند المساء مختفياً في الماء قائلاً(١٣٦):

٦- وكأنه إذْ غابَ عنــدَ مــسائِه ... في الماءِ وانحجبَتْ نــضارةُ قــدّهِ

٧- صبٌّ يهدّده الحبيــبُ بهَجــرِه ... ظُلماً، فغرّق نفــسَه مــن وَجْــدِهِ

وتظهر الطبيعة في ثوب من المرض والألم في وصفه لغروب الشمس، فهو يراقبها مراقبة إنسان لإنسان مريض على شفى الموت متابعاً تفاصيل غروبها، مشيعاً جوّاً من الحزن في هذه اللوحة(١٣٧):

٢٣- إذا رنّقتْ شمس الأصيلِ ونفّــضتْ ... على الأُفُــقِ الغربــيِّ وَرْســاً مُذَعْــذَعا

٢٤- وودّعت الــدنيا لتقــضيَ نَحْبَهــا ... وشــوّل بــاقي عمرِهــا فتَشَعْــشَعا

٢٥- ولاحظتِ النُّــوّارَ وهْــيَ مريــضةٌ ... وقد وضعتْ خدّاً إلــى الأرض أضــرَعا

---

(١٣٥) حصاد الهشيم: ٢٧٨.

(١٣٦) الديوان: ٨٠٦/٢.

(١٣٧) الديوان: ١٤٧٥/٤.

٢٦ - كما لاحظتْ عُوّادَه عـينُ مُـدْنَفٍ   تَوجّـعَ مـن أوصـابهِ مـا توجّعـا

هكذا تصبح الطبيعة حية لأنه يُؤَنْسِن عناصرها ويبعث فيها الروح، فتتحرّك فيها العواطف والإحساسات، وهذه السمة في شعر ابن الرومي ميّزته من شعراء العربية قبله، وربما لا يشبهه في هذه النزعة سوى ابن خفاجة الأندلسي، ويؤكد د. شوقي ضيف تفوّق ابن الرومي في هذا المجال فيقول: "وبدون ريب يتقدّم ابن الرومي شعراء العربية عامة في الإحساس بخفقات الطبيعة وهمساتها وكل حركة فيها، حتى ليشبه في هذا الجانب من بعض الوجوه شعراء الرومانسية الغربية الذين يفنون في الطبيعة ويحسّون امتلاءها بالحياة، فكل ما فيها حيّ متحرّك ناطق، وكلّ ما فيها يخفق بالأحاسيس والمشاعر"(١٣٨).

ج - الطبيعة / المرأة:

يشير إيليا حاوي إلى أن الطبيعة كانت تعويضاً عن إخفاقه مع المرأة(١٣٩)، ويقول أيضاً: "فهو بذلك نزع من الواقع أو تخطّاه وأضفى عليه أو مزجه بواقعه النفسي، فاستولد منه فتاة، كما أنه أناط به الخيلاء"(١٤٠). وإذا عدنا إلى شعره وجدناه يصوّر الطبيعة فتاة جميلة، تزفّ إلى بعلها، كما في قوله(١٤١):

٦ - وتظهرُ الشمسُ في النَّشاصِ لنـا   مـن خلَـلِ الغـيمِ إذ تغـشّاها

٧ - مثل عـروسٍ تـسترّتْ خجَـلاً   مـن بَعْلِهـا بعـدَ أن تجلاّهـا

والأرض في الربيع تتبرّج تبرّج الأنثى للذكر، كما في قوله(١٤٢):

٥ - فالأرضُ في روضٍ كأفوافِ الحبَرْ

٧ - تبرّجـتْ بعـد حـيـاءٍ وخـفَرْ

---

(١٣٨) العصر العباسي الثاني: ٢٣٤.

(١٣٩) فن الوصف: ٢٠٣.

(١٤٠) ابن الرومي وفنه ونفسيته: ٣٥٠.

(١٤١) الديوان: ١٢٥/١.

(١٤٢) الديوان: ٩٩٣/٣.

٨ - تَبــرُّجَ الأنثى تصـــدّتْ للــذكرْ

فالطبيعة عنده طبيعة نسوية، إذا تأمّل في محاسن المرأة أو محاسن الطبيعة قرن بينهما، كما يرى د. عصام قصبجي[١٤٣]. وقد مرّ بنا في الغزل كيف وحّد في قصيدته النونية بين المرأة والطبيعة توحيداً كاملاً.

٧ - الزهد:

بالغ العقاد في الحديث عن خشوع ابن الرومي وتقاه مستدلاًّ على ذلك ببعض الأبيات يصف فيها الزهاد[١٤٤]، ولكننا إذا عدنا إلى هذه الأبيات وجدناها لا تعدو كونها وصفاً خارجياً للزهّاد، فكأنه يصوّر مشهداً من مشاهد الحياة في العصر العباسي إذ انتشر اللهو والمجون والزهد والتصوّف جنباً إلى جنب، يقول[١٤٥]:

١ - تتجــافى جنوبُهم   عن وَطيءِ المضاجعِ

٢ - كلُّهم بين خــائفٍ   مســتجيرٍ وطــامعِ

وقد عرفنا أن ابن الرومي شاعر الحياة والمتع والملذات، فإذا ما وقف بعض الوقفات الزهدية، فما هي إلا من قبيل اليأس والخوف، لا من قبيل اعتزال الدنيا والزهد فيها، وهذه حال النفس البشرية في لحظات ضعفها، أما من يتخذ الزهد مبدأ فإنه لا يناقض نفسه، ولا يقبل على الدنيا وملذاتها. وشعره في الزهد عموماً قليل جداً، بل نادر، مثل هذه الأبيات التي تتولد معانيها بدافع الخوف من الموت، والمصير الذي يلقاه الإنسان بعده، حيث البلى والوحشة، وانفضاض الأحياء الذين سيرثونه ويسلونه[١٤٦]:

١ - نَبْلُ الردى يقـصدْنَ قـصدَكْ   فأحِــدَّ قبــلَ المــوتِ حــدَّكْ

---

(١٤٣) نظرية المحاكاة في النقد العربي القديم: ٢٩٣.

(١٤٤) ابن الرومي: حياته وشعره: ١٩١.

(١٤٥) الديوان: ١٤٨٢/٤.

(١٤٦) الديوان: ١٨٦٩/٥.

٣ - فـــدَعِ البطالـــةَ والغوايـــةَ جانبـــاً وعليـــكَ رشـــدَكْ

٤ - فكـــأنني بـــك قـــد نُعيـــتَ وقـــد بكـــى البـــاكون فَقْـــدَكْ

٦ - وخلـوتَ فـي بيـتِ البِلـى وخَـلا بِـكَ الملَكـانِ وحـدَكْ

٧ - وسـلاكَ أهلُـك كلُّهـم ونـسُوا علـى الأيـام عهـدَكْ

ومثل هذه الأبيات التي كان دافعها اليأس، يقول(١٤٧):

٢ - كيف العزاءُ وما في العـيش مُغتَـبط ولا اغتبـاطٌ لأقـوامٍ يموتونـا

٦ - وكل لهو لهـاهُ النـاسُ مَـشْغَلَةٌ عن ذكر ما هم من الأجداثِ* لاقونـا

٧ - فإنْ لَهَوْا فـدفاعُ الهـمِّ حقُّهـمُ وإن بكَوْا فـذوو الأشـجانِ باكونـا

٩ - لو أيقن الناس جدّوا في أمورِهمُ وكيـف يـوقن قـومٌ لا يَجِـدّونا

فالشاعر لا يزهد إلا لأن العيش ليس فيه غبطة، ما دام الموت يترصد الأحياء، فأي سرور تكون نهايته الموت؟ والناس تنشغل باللهو عن أهوال القبر، ولكن الشاعر يجد بعض العذر لهم، فاللهو مباح لأنه يبعدهم عن هم الموت الأليم، وإن بكوا فحقّ لهم أيضاً لأنهم يبكون أنفسهم وفناءهم، أما الحقيقة فإنها في الجد في العمل الصالح استعداداً للآخرة، وكيف يكون ذلك من قوم لاهين؟ معادلة فلسفية وجودية صعبة الحل، ما دامت تدور عناصرها حول الموت، فالإنسان يقاوم الموت باللهو لأنه لا يمكن أن يموت قبل موته، وإذا جدّ في عيشه فإنه يخسر حياته التي يجب أن يعيش، فلا حياة جديرة بالعيش مع الحزن والبكاء! إنها أزمة الوجود البشري، لا علاقة لها بالزهد الذي يدعو إلى التخلي عن الدنيا ويرى الآخرة هي الحياة الأبقى.

---

(١٤٧) الديوان: ٢٥١٧/٦.

(*) وردت في الأصل بالحاء، وهي إما خطأ مطبعي أو تصحيف، والمعنى يتطلب الجيم لا الحاء.

ومن طريف زهده، وقد نعدّ ذلك مظهراً من مظاهر التجديد، أنه يُدخل فيه الغزل، ففي قصيدة زهدية يتغزّل بحورية الجنة كأنه يتغزّل بفتاة دنيوية، فيقول(١٤٨):

١ - ازجرِ القلبَ إذا القلــبُ جمَــحْ	**واردعِ الطَّرفَ إذا الطــرفُ طمَــحْ**
٢ - واصرفِ النفسَ إلــى عذْبَيّــة	**ذاتَ غُـــــنجٍ ودلالٍ ومــــــرَحْ**
٣ - زانَهـــا الله بخــدّ مـــشرقٍ	**لو مــشى الــذرُّ عليــه لانْجــرَحْ**
٦ - فاز من عاطــتْ يــداها يــدَه	**عـــانقَ الـــرّاح بكـــأسٍ وقـــدحْ**
٧ - ببَنـــانٍ كمَـــداري فـــضّةٍ	**طُرِّفت بالنور في مجــرى الــسُّبَحْ**

فابن الرومي ليس زاهداً، وهو شاعر الحياة، ولذلك ندر شعر الزهد في ديوانه، إذ لم يقل فيه سوى قصيّدات منها ثلاث في وصف الزهاد، وهو لا يقاس بأي شاعر في هذا المضمار.

نخلص إلى القول إن ابن الرومي تناول الموضوعات القديمة تناولاً جديداً، فقد أضفى عليها من روحه وفكره وفنّه، وقد ظهر ذلك جليّاً في تعميقه للمعاني القديمة، وإضافة تحليلاته وتأملاته إليها، ففي المديح لم يأبه للنهج التقليدي للقصيدة في ترتيب موضوعاتها، ولكن كانت القصيدة رسالة شعرية يبرز فيها صوته الخاص وذاتيته الواضحة، ويصحّ هذا في العتاب والاعتذار. أما في الهجاء فقد برز تجديده بروزاً ناصعاً، إذ اتسمت قصيدته بالشعبية والسخرية والبذاءة المفرطة بذاءة لم نعهدها من قبل. وفي الغزل جدّد المعاني القديمة وابتكر معاني جديدة، ومزج بين المرأة والطبيعة. أما في وصف الطبيعة فقد جعل لها بعداً نفسياً مشخّصاً عناصرها، وموحّداً بينها وبين المرأة. ولم يكن الزهد عنده تقليدياً، إذ جعله وصفاً موضوعياً للزهاد، وأدخل فيه الغزل، ولكن ليس على غرار الصوفيين.

---

(١٤٨) الديوان: ٥٥٧/٢.

الفصل الثاني

الموضوعات الجديدة في شعر ابن الرومي

أوجدت الحياة العباسية موضوعات جديدة استقلّت بها القصيدة العربية لم يعرفها الشعر العربي من قبل إلا لماماً، وهي موضوعات تتعلّق بتفاصيل الحياة الحضارية الجديدة، وعلاقاتها الاجتماعية والسياسية المتنوعة، وقد عالج ابن الرومي في شعره موضوعات جديدة، مجدّداً في بعضها، ومخترعاً لبعضها الآخر، وهذه الموضوعات هي: رثاء المدن، والمناظرات الشعرية، والموضوعات الشعبية، والسخرية السوداء، وموضوعات أخر.

١ - رثاء المدن:

كانت الاضطرابات السياسية في العصر العباسي سبباً في تعرّض بعض المدن والقرى للدمار والنهب من جرّاء الحروب الطاحنة التي كانت رحاها تدور فتطحن الناس، وتوزّع الموت في كل مكان، وقد تأثر الشعراء هذه الأحداث المؤلمة، فبكى بعضهم هذه المدن التي كانت عامرة بالحياة والجمال ثم آلت إلى الدمار والخراب. ولم لا؟ فالحياة العباسية قبل كل شيء حياة مدنية، والمدينة رمز لهذا العصر الجديد، فقد خرج الناس وشؤون حياتهم، وخرجت الثقافة وشؤونها وفنونها من البداوة، وأصبحت المدينة هي الحياة والوجود الفاعل، بل أصبحت في لاشعور الناس، ولاسيما الشعراء، هوية وكائناً حياً يُحَبّ ويُكرَهُ، ومن ذلك اكتسب بعض المدن حالة "شخصانية"، كالبصرة والكوفة، لخصت جميع شؤون المنافسة العلمية والثقافية والدينية والسياسية بينهما، ومن

ذلك أيضاً كانت نظرة الشعراء إلى مدن الأعداء أيضاً، كنظرة أبي تمام إلى مدينة "عمورية" وتشفّيه بدمارها وخرابها.

فلا غرابة أن ينشأ هذا الفن في هذا العصر الحضاري الذي تجذّرت قيمه في نفوس الشعراء العباسيين، فكانوا في رثائهم للمدن يدافعون عن الحضارة والرقيّ في وجه الهمجيّة، وعن الجمال والسلام والدعة في وجه العنف والوحشية، وقد تجلّى ذلك في رثاء الخريميّ لبغداد التي وقعت ضحية القتال الضاري الذي دار بين الأمين والمأمون، فكان رائد هذا الفن في قصيدته التي بلغت خمسين ومئة بيت، يقول فيها[(١)]:

يا بؤسَ بغدادَ دار مملكةٍ دارتْ على أهلِها دوائرُها
كتائبُ الموتِ تحتَ ألويةٍ أُبرحَ منصورُها وناصرُها
يُحرقُها ذا وذاك يهدمُها ويَشتفي بالنهابِ شاطرُها
والكرخُ أسواقُها معطّلةٌ يستنُّ عَيّارُها وعائرُها
بل هل رأيت السيوف مصلتةً أشهرَها في الأسواقِ شاهرُها
والخيلُ تستنّ في أزقتِها بالتُّرْكِ مسنونةً خناجرُها
أما رأيت النساءَ تحتَ المجانيق تعادي شعثاً ضفائرُها
يحملن قوتاً من الطحين على الأكتافِ معصوبةً مهاجرُها

وفي عام ٢٥٥ هـ تعرّضت البصرة لهجوم الزنج، وقد أدى ذلك إلى كارثة عظيمة اهتزّت لها النفوس، إذ دمّر المهاجمون المدينة وفتكوا بأهلها بكلّ قسوة وشدة انتقاماً للظلم الذي عانوه عبر عذاب طويل، فكان ردّهم على هذا الظلم عنيفاً

---

(١) تاريخ الطبري: ٤٤٨/٨+. ويذكر قصيدة أخرى في الموضوع نفسه: ٤٥٦/٨. وفي "مروج الذهب" للمسعودي قصيدة أخرى في رثاء بغداد: ٤٠٤/٣.

وغوغائياً، جعل الناس يستنكرون هذا الفعل وينفرون منه، وقد أثّر ذلك في نفور النس منهم.

وقد رثى ابن الرومي البصرة بقصيدة مشهورة سار فيها على درب الخريميّ، كما يشير إلى ذلك بروكلمان(٢)، وكان دافعه إلى ذلك موقفه الحضاري الذي يرفض تهديم مدينة عامرة بالحياة، ونبذه للعنف والدمار، إذ كانت نفسه تنفر من مناظر القبح والتشويه، وتجزع من رؤية الدم والموت.

ويرى بعضهم أن رثاء البصرة كان عصبية من ابن الرومي لها دون الكوفة(٣)، وليس في أخباره ولا أشعاره ما يشير إلى أنه كان يتعصّب للبصرة، ما عدا تعلّقه بمدينته بغداد، وربما ساق هذا الحكم أن ابن الرومي هجا الكوفة وأهلها في شعره(٤)، غير أن هجاءه لها يعود إلى أنه هجا فيها الشاعر الكوفي فضيلاً الأعرج لخصومة بينهما وليس لتعصّب فيه، وقد هجا واسط أيضاً(٥) لسبب مشابه، فلا يمكن إذاً أن نبسّط سبب رثائه للبصرة إلى مثل ذلك.

إن كارثة البصرة عصفت بابن الرومي وأقضّت مضجعه، وقد عبّر عن حزنه وروعته لهذا المصاب في قصيدته قائلاً(٦):

١ - ذادَ عن مُقلتي لذيذَ المنامِ   شغلُها عنه بالدموعِ السِّجامِ

٢ - أيُّ نومٍ من بعدِ ما حلّ بالبصــرة من تلكم الهَنَاتِ العِظامِ

ويصوّر دخول الثوّار الزنج المدينة يذبحون أهلها ويبثّون فيها الرعب، وهنا يغمض الشاعر عينيه عن حقيقة الثورة، ولا يرى فيها إلا الذبح والقتل:

---

(٢) تاريخ الأدب العربي: ٤٦/٢.

(٣) شلق (علي)، ابن الرومي: ملامح وأبعاد: ٦٢.

(٤) الديوان: ١٠٧/١.

(٥) الديوان: ١٢٤/١.

(٦) الديوان: ٢٣٧٧/٦- ٢٣٨٠.

١٣ - بينما أهلُها بأحسنِ حالٍ   إذ رماهم عبيدُهم باصطلامِ

١٤ - دخــلوها كأنهم قِطَــعُ الليلِ إذا راحَ مــدلهمَّ الظــلامِ

وقد مرّ بنا أن موقفه من ثورة الزنج كان سلبياً لأسباب متعددة، منها ما يتعلّق بنفسية ابن الرومي التي تنفر من مشاهد العنف، ومنها ما يتعلّق بموقفه الحضاري، ومنها أن ابن الرومي إبّان الثورة لم يكن يتجاوز الرابعة والثلاثين من عمره، أي إنه كان يعيش مرحلة اليسر والرفاهية من حياته، ومن هنا، كان موقفه يعبّر عن موقعه الطبقي الأول، فهو يزدري هؤلاء "العبيد"، كأنه ينفي حقّهم في الثورة على الظلم الفادح الذي أحاق بهم، وعبارته تحمل قدراً كبيراً من الازدراء، ولاسيما حين وصفهم بالليل الدامس الرهيب في إشارة إلى لونهم الأسود وأعمالهم.

ثم ينبري لوصف الكارثة ومشاهد القتل وسفك الدماء، فيقول:

٢١ - كم أخٍ قد رأى أخاه صريعاً   تربَ الخدِّ بين صرعى كرامِ!

٢٢ - كم أبٍ قد رأى عزيزَ بنيهِ   وهو يُعلى بصــارمٍ صَمْصامِ!

٢٤ - كم رضيعٍ هناك قد فطموه   بشَبا السيفِ قبل حينِ الفطامِ!

أطفأت وحشية المهاجمين شعلة الحياة في المدينة، وحلّ الخراب في كل مكان، فقد دمّروا وأحرقوا كلّ قصر وبيت، وأحالوا المدينة إلى أكوام من التراب والرماد:

٤١ - أين ضَوْضاءُ ذلك الخَلْقِ فيهــا   أيـــن أســـواقُها ذواتُ الزِّحـــامِ؟

٤٢ - أين فُلْــكٌ فيهــا وفُلْــكٌ إليهــا   منــشآتٌ فــي البحــر كــالأعلامِ؟

٤٣ - أين تلك القصورُ والدورُ فيهــا   أيـــن ذاك البنيـــانُ ذو الإحكـــامِ؟

٤٤ - بُدِّلَتْ تلكـمُ القــصورُ تِــلالاً   مــن رمــادٍ ومــن تــرابٍ رُكــامِ

وهنا يبرز موقفه الحضاري جليّاً، من خلال استحضاره لصور الحياة المدنية في البصرة، حيث الأسواق المزدحمة بالناس، والمراكب الضخمة التي

ترسو في مينائها ثم تمضي إلى الآفاق، والقصور الجميلة والدور المحكمة، كل ذلك الجمال آض خراباً ودماراً، فابن الرومي ينحاز إلى الحضارة ضدّ الهمجية، بغضّ النظر عن طبيعة موقفه السياسي من هذه الثورة، وهو يمجّد السلم الذي هو المدنية والسعادة والرخاء، ويدين العنف والحرب وهما الخراب والحرائق والقتل.

وترى د. وديعة طه نجم أن ابن الرومي متأثر – سماعاً - لما حدث، فالقصيدة تكاد تكون خلواً من الانفعال المباشر للشاعر يسودها تعبير تقليدي عن الهمّ وإثارة الهمم(٧)، وهذا أمر طبيعي لأن ابن الروميّ لم يكن شاهد عيان على هذه الكارثة، بل إنه لا يعرف البصرة إلا سماعاً، وهو الذي لم يغادر مدينته بغداد، غير أن هذا الأمر ليس بذي بال، وما يهمنا هو مدى نجاحه في هذا الموضوع، ونعتقد أنه لم يقدّم لنا نموذجاً رومياً فذّاً كما فعل قبله الخريميّ الذي رصد تفاصيل الأحداث في مشاهد حيّة مؤثّرة. ولعلّ ابن الرومي نظم هذه القصيدة تقرّباً من مواليه العباسيين، فهو في تلك المرحلة من عمره كان لايزال يعيش في كنفهم، أو بإيعاز من الموفّق القائد العباسي الذي تولّى التصدّي لثورة الزنج، وربما أراد محاكاة قصيدة الخريمي نفسها، وهي القصيدة المشهورة التي كانت حيّة في نفوس أهل ذلك العصر.

ومهما كانت الدوافع التي دفعت به إلى نظم هذه القصيدة التي لاقت شهرة واسعة، فقد وطّد بهذه القصيدة فناً عباسياً جديداً هو فن "رثاء المدن"، الذي يزدهر - بكل أسف - في زمن الكوارث والموت، فمثلما يرثي الشاعر العباسي فقيداً عظيماً كانت له مآثره الجليلة، يرثي مدينة عظيمة كان لها مآثرها الحضارية وحياتها الزاخرة بالجمال. وهو فن ذو وظيفة تاريخية في رصده الأحداث وتسجيلها، يختلط فيها الذاتي بالموضوعي، ووظيفة إعلامية في فضح جرائم الأعداء والتحريض على الانتقام منهم، عبر وصف مشاهد الدمار والقتل والنهب. وسيزدهر هذا اللون من الشعر في العصور اللاحقة،

---

(٧) الشعر في الحاضرة العباسية: ٨٦.

ولاسيما عندما سيشحن بالروح القومي، في العصر الأيوبي والحروب الصليبية، وفي الأندلس في عهدها الأخير.

٢ - المناظرات الشعرية:

فرضت الحياة العباسية أسئلتها حول وظيفة الشيء وقيمته ونفعه، فلم يعد الموضوع يستثير العاطفة فحسب بل العقل أيضاً، وهذا نتاج للتطوّر الثقافي والفلسفي والاجتماعي، حين ازدهرت الفنون ولاسيما التطبيقية منها، فتفنّن الصناع والحرفيون في منتجاتهم، واهتمّ الناس بالمظاهر الفخمة، وتجلّى ذلك في بناء القصور وتزيينها بالنقوش والتماثيل والحدائق، ودخل الفن إلى أبسط الأشياء من أدوات الطعام إلى اللباس إلى الحياة بمختلف صورها، وهذا كله ألقى على الشعر ظلالاً كثيرة، وبرز الاهتمام بالشكل، والمفاضلة بين الأشياء، ثم اتسع ذلك ليشمل الأمور المعنوية، فظهر في العصر العباسي فن "المناظرات الشعرية"، وهو يعني المفاضلة بين شيئين أو أمرين، وإن كنا نجد جذوراً لهذا الفن في شعر ميسون الكلبية التي فضلت حياة البادية على حياة المدينة، وشعر الراعي الذي يفضل فيه الإبل على المعزى والحُمر، وكذلك مناظرة أبي عيسى الحبشي وأبي عبس الأسدي في المفاضلة بين الإبل والنخل في مطلع العصر العباسي، فإن أول من رسّخ هذا الطريق أبو تمام في قصيدته المشهورة في وقعة عمّورية، عندما فضّل السيف على الكتب (كتب التنجيم) والقوة على الرأي، ولكنه لم يجعل من هذا الموضوع ديدناً له، ولكن أتى ذلك اتفاقاً مع تفكيره الجدلي الفلسفي، حتى جاء ابن الرومي فأكثر من المناظرات الشعرية، ولاسيما بين الورد والنرجس، وجعل منه موضوعاً مستقلاً، وقد رأى د. سيد نوفل في ذلك ضرراً على الشعر، فقال: "ولعلّ ابن الرومي كان ذا يد في سيرورة هذا اللون من المفاضلة بين الزهور في الشعر العربي، وهي يد غير مشكورة في باب الطبيعة"[٨]، وقد شاع هذا اللون من المناظرات في العصور المتأخرة.

---

(٨) شعر الطبيعة في الأدب العربي: ١٨١.

ويردّ بروكلمان سبب هذه الظاهرة في شعر ابن الرومي إلى اقتفائه النماذج الفارسية[٩]، وليس هذا مستغرباً في عصر كان للفرس فيه السلطان الحضاري في مجال البستنة، وما يتطلبه ذلك من معرفة بخصائص الأزهار، وطقوس تقديمها وتهاديها، ونظنّ أن النماذج الفارسية التي أشار إليها بروكلمان وصلت إلى ابن الرومي نثراً وباللغة العربية، لأنه لم يكن يتقن الفارسية ولا يعرفها معرفة عميقة.

وأشهر المناظرات التي شغلت ابن الرومي المناظرة بين الورد والنرجس، فقد كان الشعراء ينحازون إلى الورد ويقرنونه دائماً بالخدود أو العكس، غير أن ابن الرومي خرج على المألوف في ذلك وفضّل النرجس، أفكان هذا اتفاقاً مع نرجسيته وأن أسطورة "نرسيس" وصلت إليه وملكت فؤاده، أم يكون ذلك بدافع مخالفة إجماع الآخرين؟ وهو يكثر من ذلك في شعره، فقد يذمّ ما مدحه الآخرون، كما ذمّ القمر، ويمدح ما يذمّونه، كالحقد، أو يمدح ويذمّ معاً، كالحقد والشطرنج، وكأنما كان يرى إلى أن الحكم على أيّ شيء لا يكون مطلقاً، بل نسبياً، في نزعة سفسطائية جليّة، وهو في كل حال مظهر من مظاهر تفكيره الجدلي، وكيف لا، وهو الشاعر المعتزلي المثقف؟ وقد اعترف له حازم القرطاجنّي ببراعته في تحسين القبيح وتقبيح الحسن، أو بالأحرى الخروج على المألوف، في قوله: "وكان أقوى الناس عارضة وأكثرهم تصرّفاً في هذا ابن الرومي"، وعدّ قوّته على ذلك بما قال في صفة السوداء في الشعر الذي يقول فيه:

أكسبَها الحبُّ أنها صُبغَتْ   صِبغةَ حَبّ القلوبِ والحدَقِ

وبما قال في النرجس والورد، وبتحسينه التصابي في حال المشيب بشعره الذي أوله:

لاحَ شيبي فظَلَتُ أمرح فيه   مرح الطِّرفِ في اللِّجام المحلّى

---

(٩) تاريخ الأدب العربي: ٤٦/٢.

ونحو من ذلك حسن تصرّفه في الشعر الذي رثى فيه بعض القيان، وهو الذي يقول فيه:

يشفع الحورُ فيه أنكِ منهنَّ بذاك الدلال والحوَرِ"(١٠)

فحازم يجعل فن المناظرات الشعرية ضمن نسق فكريّ متجانس عند ابن الرومي يتّسم بمخالفة المألوف، ويظهر ذلك في موضوعات مختلفة.

ومن الأسباب التي جعلت ابن الرومي يذمّ الورد ويفضّل النرجس أنه كان يتضرّر من شم الورد(١١)، وربما كان يعاني حساسية شديدة من بعض الروائح.

يقول ابن الرومي في تفضيل النرجس على الورد(١٢):

١ - خجلتْ خدودُ الـوردِ مـن تفـضيلهِ	**خجَــلاً تورّدُهـــا عليــه شــاهدُ**
٦ - للنرجسِ الفضلُ المُبـينُ وإن أبــى	**آبٍ وحـــادَ عـــن الطريـــقِ معانـــدُ**
٨ - يحكـي مـصابيحَ الـسماءِ وتـارةً	**يحكـــي مـــصابيحَ الوجـــوه تَراصَـــدُ**
٩ - ينهى النديمَ عـن القبـيحِ بلحظِـه	**وعلـــى المُدامـــةِ والـــسماعِ مـــساعدُ**
١١ - والوردُ لو فتّشت فردٌ فـي اسـمِهِ	**مـــا فـــي المِـــلاحِ لـــه ســـميٌّ واحـــدُ**
١٤ - أين العيونُ مـن الخـدودِ نفاسـةً	**ورياســـةً لـــولا القيـــاسُ الفاســـدُ**

وردّ عليه جماعة من البغداديين، ذهبوا إلى تفضيل الورد، مثل أحمد بن يونس الذي يقول(١٢):

يا مــن يــشبّه نرجــساً بنــواظر	**دُعـــجٍ، تنبّـــهْ إن فهمَـــك راقـــدُ**
والوردُ أصـدقُ للخـدود حكايـةً	**فعلام تجحـدُ فـضلَه يـا جاحـدُ**

---

(١٠) منهاج البلغاء وسراج الأدباء: ٢١٨. ينظر أيضاً: ضيف، العصر العباسي الثاني: ٢٠٢.

(١١) العسكري، الصناعتين: ٤٨٤.

(١٢) الديوان: ٢/٦٤٣+. ينظر أيضاً: الحصري، زهر الآداب: ٢/٥٦٥.

(١٢) زهر الآداب: ٢/٥٦٦- ٥٦٧.

إن قلتَ إن الوردَ فردٌ فـــي اسـمه ما في الملاح لـــه سـميّ واحــدُ
فالشمس تُفرَد باسمِها والمشتري والبدرُ يُشْرَكُ في اسمِه وعُطــاردُ

كذلك ردّ عليه ابن المعتزّ، حينما هجا الورد، فقال منتصراً له(١٣):

يا هاجِي الوردِ: لا حُيّيتَ من رجلٍ غلطتَ، والمرءُ قد يؤتى على غلطِهْ

إن هذه القصائد والمقطّعات أشبه بـ"نقائض" حضارية، لو سمعها جرير والفرزدق لتبسّما. ولم تقتصر المناظرات على قطع شعرية مستقلّة، ولكن دخلت في تضاعيف القصائد الأخرى، وكأن ابن الرومي يريد أن يشرك ممدوحيه وأصدقاءه في هذه المنافسة، أو أنه يريد أن يحقق لهذا الفن انتشاراً واعترافاً رسمياً، كما في قوله في قصيدة مدحية(١٤):

٢ - واشربْ على النرجسِ مقدوحـــة فـــي الكـــأس لـــم تُطـبَخ بمقـــدوحِ
٨ - يـــا حبّـــذا النــرجسُ ريحانـــةً لأنـــفَ مغبـــوقٍ ومَـــصبوحِ
١١ - يا حسنَه في العين، يا حـسنَه مـــن لامـــحٍ للـــشَّرْبِ ملمـــوحِ
١٣ - لـــو شـــاهدَ الـــوردُ أحايينَـــه لـــم تـــرَ ورداً غيـــرَ مطـــروحِ
١٤ - أما ترى الحُمرةَ فـــي وجهِـــه تنطـــقُ عـــن خجلـــةٍ مفـــضوحِ
١٥ - ميلا عـــن الـــورد إلـــى سـيّدٍ مـــن ســادةِ الريحـــانِ ممـــدوحِ

ومن هذه المناظرات مناظرة بين الآس والياسمين، يقول ابن الرومي متلاعباً بالألفاظ والأحرف(١٥):

١ - ما أنصفَ الآسَ بالياسمين مُـشبهُه والآسُ منـــه مكـــانُ اليـــاء مفقـــودُ

(١٣) ليس موجوداً في ديوان ابن المعتز.
(١٤) الديوان: ٢/٥٥٨- ٥٥٩.
(١٥) الديوان: ٢/٨٠٥.

٢ - والياسمين إذا حصّلت أحرفَه فاليأسُ منه مكانَ الياء معدودُ

٣ - إن الدليل على هذا تناثرُ ذا وأن ذاك على الأيام موجودُ

ويفضّل النخل على الزرع قائلاً(١٦):

٣ - يبقى على الدهر إذا عودُ سواهُ يبِسا

٤ - جرى مع الريحِ إلى الفضلِ فكان الفرَسا

ويناظر بين السيف والقلم منتصراً للأخير(١٧):

١ - لَعَمْرُك ما السيف سيف الكميّ بأخوفَ من قلمِ الكاتبِ

ويقول أيضاً(١٨):

٣ - كذا قضى الله للأقلامِ مذ بُرِيَتْ أن السيوفَ لها مذ أُرهِفَتْ خدمُ

وشغل ابن الرومي بمناظرات شعرية من نوع جديد، وذلك بأن ينظر إلى قضية واحدة من وجهتي نظر مختلفتين، معبّراً في ذلك عن عقلية فلسفية جدلية، ونحن نلمس في ذلك أثراً لعبثية ابن الرومي، ونسمع أصداء لسخريته، ولا نظنّه هنا أراد مخالفة أهل عصره فقط، ولكن أراد أن يوطّد في الأذهان فكرة عبثية الوجود، ونسبية القيم والأخلاق، ومثال ذلك مدحه وذمه للحقد، وهو قيمة خلقية سلبية في وجدان الناس جميعاً، وهو يشير إلى أن الحقد - كأي قيمة - يخضع لظروف اجتماعية تحدّد طبيعته(١٩):

٦ - يسمّى الحقدُ عيباً وهو مدحٌ كما يدعون حُلوَ الحقّ مُرّا

والنفس الإنسانية تقوم على المتناقضات، ولا توجد شيمة إلا كان لها في المقابل نقيضها، وهذه المتناقضات هي التي تكفل للإنسان بقاءه وإنسانيته، وكأننا

---

(١٦) الديوان: ١١٦٧/٣.

(١٧) الديوان: ١٧٣/١.

(١٨) الديوان: ٢٢٩٤/٦.

(١٩) الديوان: ١٠٣٢/٣.

نلمس هنا ظلالاً لفكرة المانوية في أن الوجود قائم على وحدة الأضداد، وهو ينتهي إلى أصلين: النور والظلام، أو الخير والشر، يقول ابن الرومي[٢٠]:

٣ - وما الحقدُ إلا تَوْءَمُ الشكرِ في الفتى ... وبعضُ السجايا ينتسبْنَ إلى بعضِ

٤ - فحيث ترى حقداً على ذي إساءة ... فثَمّ ترى شكراً على حَسَنِ القرضِ

٨ - ولولا الحُقودُ المستكنّاتُ لم يكن ... لينقضَ وتراً - آخرَ الدهرِ - ذو نقضِ

هكذا نراه ينظر إلى الحقد على أنه سلاح مشروع من أجل نيل الحقوق، وهو ارتكاس طبيعي للإساءة، وابن الرومي لا يناقض تكوينه النفسي، بل نجده يستخدم هذا السلاح الجديد في وجه زمنه الذي قسا عليه، فكان حقده دفاعياً لا هجومياً، وهذا أمر طبيعي من شاعر مغبون ضعيف الحال، يحمي نفسه بأشواك الهجاء والحقد.

غير أن ابن الرومي لم يكن شريراً في أعماقه، وتكوينه النفسي يدلّ على أنه كان ذا طبيعة مسالمة، لذلك نراه يعود في مواضع أخرى ليذمّ الحقد، ويدعو إلى نبذه والتحلي بالعفو، يقول[٢١]:

١ - يا مادحَ الحقدِ محتالاً له شبَهاً ... لقد سلكتَ إليه مَسلكاً وعِثا

٤ - يا دافنَ الحقدِ في ضعفَيْ جوانحِه ... ساءَ الدفينُ الذي أمسى له جدَثا

٥ - الحقدُ داءٌ دويّ لا دواءَ له ... يَري الصدورَ إذا ما جمرُه حُرِثا

٦ - فاستشفِ منه بصفحٍ أو معاتبةٍ ... فإنما يبرأ الصدورُ ما نَفَثا

ويحاكم ابن الرومي مسألة الحقد، على غرار المعتزلة محاكمة فلسفية، فما دام الإنسان مخيّراً فإنه يستطيع التخلّي عن هذا الخلق السيّئ، لأن نفس الإنسان خيّرة بطبعها تسمو دائماً إلى العلا، وتستمدّ خيرها من الله، أما الشر فهو دائماً أرضي الطبيعة يجذب الإنسان إلى الأسفل، فعلى المرء أن يختار السموّ لا

---

(٢٠) الديوان: ٩٣٠/٤.

(٢١) الديوان: ٣٩٥/١- ٣٩٦.

الانسفال، لأن عقله - وهو عُلوي - يدعوه إلى ذلك ويقوده إلى الخير، أما الهوى فينحطّ به إلى الدرك الأسفل ويقوده إلى الشرور، يقول(٢٢):

٢٩ - وانظرْ بعينِ العقل لا عقلِ الهوى ... فالحقُّ للعينِ الجليّةِ عاري

٣٢ - أُخرجتَ من باب المشيئةِ مثل ما ... خرجتْ فأنت على الطبيعةِ جاري

٣٣ - أنّى تكونُ كذا وأنت مخيَّرٌ ... متصرّفٌ في النَّقضِ والإمرارِ

٤٣ - فانسَ الحُقودَ فإنها منسيّةٌ ... إلا لدى اللؤماءِ والأشرارِ

٦٠ - النفسُ خيرُك إنها عُلويّةٌ ... والجسمُ شرُّك ليس فيه تماري

٦١ - فانقَدْ لخيرِك لا لشرّك واتّبعْ ... أولاهما بالقادرِ الغفّارِ

٦٣ - فالنفسُ تسمو نحو عُلوِ مليكِها ... والجسمُ نحوَ السفْلِ هاوٍ هاري

ومن هذه المناظرات العبثية مدحه وذمّه للشطرنج، وهي لعبة شاعت في عصره، وقد مدح بها صديقه التوّزي في قصيدته الهمزية المشهورة(٢٣)، ونراه يمدحها بأنها لعبة عقلية تصفي عقل الإنسان من شوائب الجهل، وتبعد صاحبها عن الهزل والهذيانات، يقول فيها(٢٤):

١ - تفرّستُ في الشِّطرنجِ حتى عرفتُها ... فإن صحّ رأيي فهي بالوعةُ العقلِ

٢ - إليها يُغيضُ العقل ما شابَ صفوَه ... من الهذيانات الشنيعةِ والهَزْلِ

٤ - أليس عناءً أنها آلةُ الفتى ... لتصفيةِ العقلِ المشوبِ من الجَهلِ

٥ - بلى، إن ترويقَ الشرابِ من القذى ... لَنفع، وتخليص الخيارِ من الرَّذْلِ

ولكنه يعود إلى ذمّها، فيرى فيها لعبة فارغة لا تجدي ولا تنفع، تسرق الوقت من الإنسان وتقصيه عن العمل والجدوى، يقول(٢٥):

---

(٢٢) الديوان: ٣/٩٣٠+ .

(٢٣) الديوان: ١/٦٤.

(٢٤) الديوان: ٥/١٩٣٤.

(٢٥) الديوان: ٥/١٩٣٥.

١ - أرى لعبةَ الشِّطرنجِ إن هي حُـصِّلَتْ أحـــقُّ أمـــورِ النـــاسِ ألاّ يُحَـــصَّلا

٢ - تَعَلّـــةُ تـــوّابَيْنِ جاعـــا وأَرْمَـــلا بيـــابٍ قليـــلٍ خيـــرُه، فـــتعلّلا

ومهما يكن من أمر فإن هذا اللون من الشعر تعبير عن الحياة المدنية الجديدة من الناحيتين المادية والفكرية، وقد اختطّ ابن الرومي هذه الطريق لغيره، ولكنهم أساؤوا إليه كما أساء خلفاء أبي تمام إليه، عندما لم يأخذوا من تجربته سوى الظاهر البديعي دون الجوهر الفني الأصيل.

٣ - الموضوعات الشعبية:

لم يكن ابن الرومي محبّباً إلى الخلفاء والوزراء والقادة، وإنما كان ألصق بعامة الناس بحكم وضعه الطبقي الذي أسلفنا فيه القول، ولذلك نراه يعيش في قلب الحياة الشعبية، يعيش نبض الأسواق ودور اللهو ومجالس السمر والغناء، والأطعمة والأشربة والرياحين والألبسة والأدوات والأسلحة والمهن والحرف، حتى غدا ديوانه متحفاً للحياة العباسية في عصره.

ويهمنا هنا وصفه للطبقة الدنيا التي كان الشعراء فيما سبق يصعّرون خدودهم لها، ويأنفون من النظر إليها، وهذا النوع من الشعر ميّز ابن الرومي من غيره من الشعراء أيضاً، إذ كان لوناً جديداً في الشعر، لم يعرف الشعر العربي قبله إلا شذرات متفرقة في قصائد بشار بن برد وأبي نواس وأبي العتاهية. وقد أشار الدكتور شوقي ضيف إلى نزعته الشعبية في قوله: "وفي شعره نزعة شعبية واضحة، إذ كان يصف المطاعم وحياة الناس في بغداد وما يطعمونه ويلبسونه حتى الأردية المرقعة، ويعرض علينا صور طبقاتهن الدنيا من خبازين وحمّالين وشوّائين وشحاذين، ومن هنا كانت تكثر في شعره ألفاظ العامة، فهو ليس شاعر الملوك والقصور من مثل البحتري، وإنما هو شاعر شعبي، يعرض علينا بغداد في حياتها المتواضعة وصورها الشعبية"(٢٦).

---

(٢٦) الفن ومذاهبه في الشعر العربي: ٢٤٠.

ويرى فيه البهبيتي "طرف المعادلة الآخر المقابل لفن ابن المعتزّ الأرستقراطي فهو يمثّل الفن الشعبي بعد عهد أخذ فيه الشعر يجنح جنوحاً غلاّباً عارماً إلى الأرستقراطية"(٢٧).

وليس عجيباً أن يكون شاعراً شعبياً، لأنه كان متسقاً في شعره مع وضعه الطبقي، فقد كان رجلاً محتاجاً، يعاني في أحيان كثيرة الفقر والأزمة. ومما لا شك فيه أنه كان يسكن في حيّ شعبي فقير، أو على الأقل ليس فخماً، ويذكر في شعره معاناته سكنَه البائس، فتارة يشكو من محاولة لاغتصاب داره(٢٨)، وتارة يشكو من جار له مؤذّن بنى درجاً لمسجد يشرف منها على منزله إذا رقى الناس إلى علوّ المسجد، فيقول(٢٩):

١ - يا بانيَ الدرج الذي أولى بـــه - لو كان يعقلُ - هدمُها مـــن دارهِ

٣ - لم يبنِها إلا امــرؤٌ متعــصّبٌ للكــشخِ يُعجبُــه ارتفــاعُ شَــنارهِ

وحاول د. عصام قصبجي أن يفسّر تصويره للموضوعات الشعبية وغيرها بأنه تعبير عن النزعة الغالبة في المحاكاة من حيث تعلقها بالزخرف الظاهر والجمال المحض(٣٠)، وهذا الكلام على أهميته لا يقدم تفسيراً دقيقاً لهذه الظاهرة، ولا يمكن تفسيرها فنياً فقط دون ربطها بالأساس الاجتماعي لها، فعلى الرغم من أن وصف ابن الرومي كان في معظمه شكلانياً وسطحياً وخارجياً في هذه الموضوعات الشعبية، باح في بعض شعره بمكنوناته التي تعبّر عن نقمة اجتماعية، وعن انتماء إلى الطبقة الكادحة من المجتمع، كما في قصيدته التي وصف فيها الحمّال الأعمى.

ويشير بروكلمان إلى أثر ابن الرومي في من جاء بعده من الشعراء، في ما يتعلق بلون من هذه الألوان الشعبية، فيقول: "بل هو ينظم كذلك وصايا وأوصافاً

---

(٢٧) تاريخ الشعر العربي: ٥١٨.

(٢٨) الديوان: ١٨٢٥/٥.

(٢٩) الديوان: ٩٢٧/٣.

(٣٠) نظرية المحاكاة في النقد العربي القديم: ٢٨٣.

للطباخين ليحتذوها في مهنتهم، فيجعل من نفسه طليعة في هذا المقصد الأدبي للمأموني البخاري، الذي عاش في حدود سنة ٣٨٢ هـ / ٨٧٢ م، وأبي إسحاق الشيرازي الشاعر المتأخر عنه"[٣١].

ويلفت الانتباه في قصائد ابن الرومي ذات الحس الشعبي أنها حافظت على فنيتها العالية، وابن الرومي قلما يميز بين موضوعاته كغيره من الشعراء، فقد نرى بوناً شاسعاً بين شعر أبي نواس الرسمي مثلاً وشعره في الموضوعات الحيوية الذي يرتجله بين الحين والآخر. والذي نراه أن ابن الرومي لم يكن يفرّق من حيث الموقف الفني بين موضوع مهم وآخر غير مهم، في عرف الذائقة النقدية السائدة وقتذاك، ونكاد نغرق أنفسنا في التناقض لولا اطمئناننا إلى أن ابن الرومي كان فناناً حقيقياً ساعدته ثقافته الشعرية والأدبية والفكرية على ألا يسفّ في معظم شعره، ومثال ذلك ارتجاله لقصيدته البائية في ابن الحاجب التي يهجوه فيها مازحاً لأنه هرب من وجهه، كما مرّ بنا.

وهو في شعره الشعبي هذا يبدو كطفل راقه المنظر فجلس يتأمل تفاصيله ودقائقه، مهتماً بالحركة واللون، ناسجاً صورة غنية برائحة الحياة، وقد أجاد إجادة تامة في وصف قالي الزلابية في مقطّعة يقول فيها[٣٢]:

١ - ومستقرٍّ علــى كرسـيِّهِ تعِـبِ	**روحي الفداءُ له من منصَب نــصِبِ**
٢ - رأيتُــه ســحَراً يقلــي زلابيــةً	**في رقّة القشرِ، والتجويفِ كالقــصبِ**
٣ - كأنما زيتُه المغلــيُّ حــينَ بــدا	**كالكيمياءِ التــي قــالوا ولــم تُــصَبِ**
٤ - يُلقي العجينَ لُجَيناً مــن أناملِــهِ	**فيــستحيلُ شــبابيطاً مــن الــذهبِ**

فهو لا يخفي انحيازه إلى هؤلاء المنسيين في ذاكرة التاريخ، الذين يعيشون حياتهم في الظلّ وعلى هامش الزمن، فيضيء حياتهم ويخلّد ذكرهم، ويمجّد عملهم المتقن وكدحهم العظيم، مثل قالي الزلابية الكادح المتعب الذي ينصرف إلى عمله

---

(٣١) تاريخ الأدب العربي: ٤٦/٢.

(٣٢) الديوان: ٣٥٣/١.

قبيل الفجر، وهو يتقن عمله ببراعة على الرغم من نصبه وإرهاقه. ومثل ذلك الخبّاز الرشيق الماهر الذي يقول فيه(٣٣):

١ - ما أنسَ لا أنسَ خبّازاً مررتُ بهِ	يدحو الرقاقةَ وَشْكَ اللمــحِ بالبــصرِ
٢ - ما بينَ رؤيتِها فــي كفّــه كــرةً	وبـــينَ رؤيتِهـــا قـــوراءَ كـــالقمرِ
٣ - إلا بمقـــدارِ مـــا تنـــداحُ دائــرةٌ	في صفحةِ الماءِ يرمى فيــه بــالحجرِ

وابن الرومي في هذين المشهدين وسواهما شاعر بارع في تصوير الحركة لا يلحق به أحد. غير أن أجود قصائده وأكملها في هذا المجال تلك التي قالها في الحمّال الأعمى، وفيها يتجلّى بنصوع موقفه الاجتماعي والطبقي، فالحمّال يكدح بشرف على الرغم من عماه ليكسب قوت عياله دون أن يريق ماء وجهه في السؤال أمام الأثرياء الأوغاد، ودون أن يكون عالة على المجتمع، وهو يعمل بجدّ ويسهم في بناء المجتمع، أما أولئك الأغنياء فهم عالة عليه يرفلون في ثياب النعيم، ولكنهم تخلّوا عن الفضائل والشمائل الحميدة، يقول(٣٤):

١ - رأيتُ حمّـــالاً مبـــينَ العمَـــى	يعثـــرُ فـــي الأُكـــمِ وفـــي الوَهْـــدِ
٢ - محتملاً ثِقْـــلاً علـــى رأسِـــه	تـــضعفُ عنـــه قـــوّةُ الجَلْـــدِ
٣ - بـــينَ جِمـــالاتٍ وأشـــباهِها	مـــن بـــشرٍ نـــاموا عـــن المجـــدِ
٤ - أضحى بأخزى حالـــةٍ بيـــنَهم	وكلّهـــم فـــي عِيـــشةٍ رَغْـــدِ
٥ - وكلّهـــم يـــصدمُه عامـــداً	أو تائـــهَ اللـــبّ بـــلا عمـــدِ
٦ - والبائسُ المـــسكينُ مستـــسلمٌ	أذلُّ للمكـــــروهِ مـــــن عبـــــدِ
٧ - ومـــا اشـــتهى ذاك ولكنَّـــه	فـــرّ مـــن اللـــؤمِ إلـــى الجَهـــدِ
٨ - فرّ إلى الحَمْلِ علـــى ضَـــعفِهِ	مـــن كلَحـــاتِ المُكثـــرِ الوغْـــدِ

---

(٣٣) الديوان: ١١١٠/٣.

(٣٤) الديوان: ٧٠٥/٢- ٧٠٦.

وابن الرومي في هذه القصيدة يسبق عصره وعياً اجتماعياً بأشواط بعيدة، ويبدو أنه توصّل إلى هذا الموقف الاجتماعي المتقدّم لأنه وجد فيه صورة من الشقاء الذي يعانيه هو نفسه، فكانت صورة الحمّال معادلاً موضوعياً لشقائه وعذابه.

ومن الموضوعات الشعبية في شعره وصف الثياب البالية، وقد سُبق إلى هذا الموضوع، إذ اشتهر به الشاعر أبو علي إسماعيل بن إبراهيم الحَمدَويّ شاعر العامة الذي وصف كساء أهداه إليه ممدوحه أحمد بن حرب المهلّبي ولم يعجبه في خمسين قصيدة هزلية(٣٥)، ومن الطبيعي جداً أن يروق هذا الموضوع لابن الرومي، فهو يتسق مع وضعه المادي البائس ونفسيته الشاحبة من البؤس، وسخريته اللاذعة، ويتفق مع روح العصر كذلك، أو بتعبير آخر مع روح الظرف والمزاح الذي تفشّى في الأوساط الأدبية، وكان للظرف أهمية كبرى إذ كان من شروط النجاح في التقرّب إلى ذوي السلطان، وكان جحظة البرمكي علماً فيه، وهو صديق ابن الرومي، وقد وضعت في هذا العصر كتب كثيرة عن الظرف والظرفاء وأخبارهم.

وقد جارى ابن الرومي الحمدوي في وصف الطيلسان الفاني في مقطّعات متعددة، يقول في إحداها(٣٦):

١ - يا بْنَ حربٍ كسوتَني طَيلَساناً ... يتجنّى على الرياح الذنوبا

٤ - تتغنّى إحدى نواحيه صوتاً ... فتشقّ الأخرى عليه الجُيوبا

٥ - فإذا ما عذلتُه قال: مهلاً ... "لن يكون الكريمُ إلا طروبا"(*)

ومن الموضوعات الشعبية التي عالجها تصويره للأطعمة، كما في قصيدته التي يهنّئ فيها المرثدي بمولود، ويطلب منه أن يرسل إليه اللوزينج، ويصف له طريقة تحضيره المثلى(٣٧):

---

(٣٥) بروكلمان، تاريخ الأدب العربي: ٤٦/٢. ضيف، العصر العباسي الثاني: ٤٣٦.

(٣٦) الديوان: ٢٣٠/١.

(*) يضمّن قول معاوية بن أبي سفيان: "كل كريم طروب".

(٣٧) الديوان: ٢٣٧/١ +.

٧٠ - لا يُخطئنّــي منــك لــوزينَجٌ إذا بـــدا أعجـــبَ أو عَجَّبـــا

٧٦ - مــستكثفُ الحــشوِ ولكنـــه أرقّ قــشراً مــن نــسيمِ الــصَّبا

٧٨ - يُخال مــن رقــة خِرشــائه شــارك فـــي الأجنحــةِ الجُنــدُبا

٨٣ - ذيق لها اللــوز فــلا مُــرّةٌ مــرّت علـــى الــذائق إلا أبـــى

٨٤ - وانتقـــدَ الـــسكّرَ نُقّـــادُه وشـــاوروا فـــي نقــده المُــذهبا

وهي تدلّ على معرفته لأسرار صناعة اللوزينج، ولعل ذلك يعود إلى مخالطته الطبّاخين واطّلاعه على دقائق أعمالهم.

ويصف مائدة عامرة حظي بغزوها ذات يوم، وقد توسّطتها دجاجة مشوية وسبقها الثريد والمرقّقات وتبعتها القطائف، وهو بذلك يقدّم لنا مائدة عباسية، وترتيب تقديم الطعام في بيوتات ذلك العصر، يقول(٣٨):

١ - وسَــميطةٍ صــفراءَ ديناريـــةٍ ثمنـــاً ولونـــاً زفّهـــا لــك حَــزْوَرُ

٥ - يا حسنَها فوق الخِوان، وبنتُهـا قــدّامَها بـــصهيرِها يتغرغـــرُ

٦ - ظِلنا نقشّر جلدَها عــن لحمِهـا وكـــأن تبـــراً عــن لُجَــينٍ يقْــشَرُ

٧ - وتقــدّمتْها قبـــل ذاك ثرائـــدٌ مثـــلُ الريـــاضِ بمـــثلهنّ يــصدَّرُ

٩ - وأتتْ قطائف بعــد ذاك قطــائفٌ ترضى اللهاة بها، ويرضـى الحنجـرُ

ونلاحظ الحياة المتحرّكة في هذا المشهد الاجتماعي، ولا يخفي ابن الرومي ابتهاجه بهذا الطعام اللذيذ وحبوره العارم، وقد كان كما نعلم شرهاً للطعام، وقد أسعفته أدواته الفنية الفذّة في تصوير هذه المائدة بجميع أطايبها، ليقدم وجبة فنية دسمة.

ومثل ذلك وصفه للشبّوط المشويّ، متتبّعاً مراحل إعداده منذ اصطياده حتى شيّه وحمله وتقديمه على المائدة، يقول(٣٩):

---

(٣٨) الديوان: ٩٥٤/٣.

(٣٩) الديوان: ٧٠١/٢- ٧٠٢.

٧ - فلا يبعدِ الشبّوطُ من متلبّس ظِهارتَه الحسنى ومن متجرِّدِ

٨ - إذا نشّ في سفّودهِ عند نُضْجِه وأُخرجَ من سِرباله المتورّدِ

٩ - فتيٌّ رعى مرعىً بدِجلةَ مُخصباً أبى أن يراه رائدٌ غيرَ مُحْمِدِ

١٠ - إلى أن أصابتْه من الدهر نوبة وقد صار أقصى منيةِ المتجوّدِ

١٢ - وجاء به الحمّالُ أطيبَ مطعمٍ إلى الطيّب المِنفاقِ غيرِ المصرِّدِ

١٣ - ويا حبّذا إمعانُنا فيه ناضجاً كما جاء من تنّورِه المتوقِّدِ

إنها مشاهد من الحياة العباسية تمور بالحركة والبهجة، وابن الرومي في تصويره الموائد والأطعمة إنما يعبر عن حياة الترف والبذخ التي كانت تعيشها الطبقة المترفة، وقد أتيح له أن يتصل بها ويطّلع على أسرارها ومظاهرها، وهو بذلك يقدّم صورتين متناقضتين للحياة في عصره، إحداهما صورة الطبقة المسحوقة من الحمّالين والخبّازين والحرفيين، والثانية صورة الأثرياء ورخائهم، فكأنما يريد بذلك كشف هذا التناقض الصارخ بينهما، ليعبّر في أعماقه عن إدانته لذلك الترف الصارخ الذي تتمتّع به فئة قليلة من المجتمع، غير أننا لا ننفي أيضاً أن هناك موقفاً ذا بعد ترفيهي يتعلّق بظاهرة "الظرف"، وما يتعلّق بها من آداب الطعام والشراب، وكل ذلك لاقى قبولاً من نفسه النهمة المحرومة.

وينبغي أن نشير أيضاً إلى أن الشعبية في شعره لا تقتصر على هذه الموضوعات، بل تدخل في نسيج شعره في معظم الأحيان، ولاسيما في مزاحه وهجائه، وهو يمهّد بذلك لمن أتى بعده مثل ابن حجّاج وابن سكّرة وابن لنكك والخبز أرزي وسواهم.

٤ - السخرية السوداء:

يعدّ هذا الفنّ فنه الأوّل، فاق فيه شعراء العربية قبله وبعده[٤٠] وبه عرف واشتُهر، ومنه أخذ الآخرون هذا اللون الهجائي في العصور اللاحقة[٤١]، ولعلّ

(٤٠) ضيف، العصر العباسي الثاني: ٢١٣.

(٤١) جاء في ترجمة أبي سعد الكاتب الكرماني (ت ٤٧٨ هـ) في فوات الوفيات: ٤٣٤/٣: "قال ابن النجّار: يشبه هجوه هجو ابن الرومي".

جذور هذا الفنّ تبدأ بالحطيئة في بعض شعره، مروراً بجرير في نقائضه، وبعد ذلك يأتي أبو نواس فيضفي عليه من روحه الساخرة المرحة، وكذلك أبو الشمقمق المتصعلك وأبو دلامة والحمدوي، أما عند ابن الرومي فإنه يستقلّ فناً قائماً بذاته، ويتطوّر على يديه تطوّراً كبيراً في الشكل والمضمون.

جذورها الاجتماعية والسياسية والنفسية:

يلقى ابن الرومي وجه زمانه الكالح العابس بابتسامة ساخرة، وإن سخريته لتحتوي في أعماقها ألماً عظيماً. إنها السخرية السوداء التي تحاول أن تنتصر على الألم بالضحك أو الإضحاك، وانتقام الضعيف من عصر زائف لا يعدل بين أهله. إنها - كما يقول أدونيس- منفى: فيه يشكّ الشاعر بالآخر، ويشكّ بنفسه وبالشعر، وهي سخرية تعكس شعوراً بالكارثة، وتترجم حاجة روحية: المجتمع يسحق الشاعر بلامبالاته وإنكاره، فيسحقه الشاعر بأن يسخر منه ويحتقره[٤٢]. وهو نفسه يعبّر عن ذلك بقوله[٤٣]:

٣ - إن من ساءَه الزمانُ بشيءٍ لأحقُّ امرئٍ بأن يتسلّى

إن العصر الذي عاش فيه ابن الرومي كان عصر الاضطراب السياسي والاجتماعي، فقد عصفت الأحداث بكلّ شيء، وأحسّ الإنسان بالفرَق أمام هولها وجسامتها، وفقد الثقة بالنظام السياسي الذي ينخره الفساد والفتن والحروب والاغتيالات، وفقد الثقة بالمجتمع الذي جعل منه الوضع السياسي موبوءاً بالنفاق والقسوة والفساد.

كان المجتمع في عصر ابن الرومي "مسخاً" تتناقض عناصره، وتختلف مكوّناته، وهو مجتمع ظالم يرفع الدنيء ويحطّ الشريف، وقد أحسّ ابن الرومي بغربته فيه، وطالما شكا من قسوة زمانه عليه، وحرمانه من حقه

(٤٢) مقدمة للشعر العربي: ٣٩- ٤٠.

(٤٣) الديوان: ١٨٩٣/٥.

الذي هو جدير به، وكيف لا، وهو الشاعر المبدع الذي لم ينل حظاً وسط جوقة الانتهازيين والوصوليين، لذلك لم يجد الشاعر ما ينتقم به من واقعه غير العادل سوى الهجوم، وليكن هجوماً مرّاً، وفي هذا العصر الذي ساد فيه روح الدعابة والظرف الذي هو تعبير عن الفراغ أيضاً، وإن كان مظهراً حضارياً، لا تفلح فيه إلا السخرية لأنها تكون أشد إيلاماً من الجدّ. فابن الرومي يخاطب زمنه بلغته التي يفهمها، وقد ساعد تكوينه النفسي على ذلك، إذ كانت نفسه دامية ممزقة، دافعت عن بؤسها بتمزيق صور الآخرين دون رأفة.

ويعلّل أحمد عبد الستار الجواري الهجاء الساخر عند ابن الرومي بالطبيعة الانطوائية التي لها فعلها في "تخيّل الصور المضحكة الساخرة لمن كان يهجوهم، فقد كان انطواؤه وانعزاله عن الناس يعينه على التأمّل والتدبّر، ويسعفه بما شاء من تلك التخيّلات الشعريّة"[٤٤].

ولا يمكن أن ننسى أن ابن الرومي لم يكن سويّاً من الناحية النفسية، فإن قبحه وإخفاقه العاطفي وطيرته التي تمثّل ذروة وسواسه العصابي، كل ذلك جعله يصبّ نقمته على من حوله بهذا الأسلوب الفني الجديد.

كان مسخه لصور مهجويّه انتقاماً لقبحه الشخصي، ونراه يتعلّق ببعض الصفات التي تشوّه الإنسان، كالصلع وغزارة اللحية وقبح الوجه والأنف والعينين، فهو عندما يرى عيوبه في غيره تستيقظ آلامه، فيصبّ عليها غضبه، كأنه يقصد عيوبه الشخصية، والضعيف يحاول جاهداً أن يمارس «ساديّة» على غيره انتقاماً من السادية التي تمارس عليه ممن هم أقوى منه.

ولم يكن مجدياً أن يهجو خصومه ببعض المثالب، كأن يقول له إنه بخيل أو جبان أو لئيم أو غير ذلك من المثالب التي كانت تؤلم في العصور الماضية، لأن العصر العباسي بما فيه من اختلاط الأمم والشعوب والعادات والثقافات والعقائد،

---

(٤٤) الشعر في بغداد حتى نهاية القرن الثالث الهجري: ٢٤٤.

زلزل القيم والشمائل القديمة وأفرغها من محتواها، ألم نجد بخلاء الجاحظ يتفاخرون ببخلهم وحيلهم لجمع المال والحفاظ عليه؟ إنه إذاً عصر الشكل لا الروح والمضمون، فليكن الهجاء إذاً هجاء الشكل في المقام الأول، ويجد ابن الرومي في تغيير الأشكال والصور وتشويهها متعة حقيقية؛ يعبث بها عبثاً طفولياً، إنه أول رسّام «كاريكاتوري» في تاريخنا!

أما قول بعض النقاد بأن ابن الرومي قد عرف الجاحظ، لأن هناك شبهاً في الأسلوب الكاريكاتوري بين هجاء الشاعر ولوحات الجاحظ في كتاب "البخلاء"، وفي رسالة "التربيع والتدوير"[٤٥]، فإنه قول لا يفسّر الظاهرة، وابن الرومي عرف الجاحظ حقاً، ومن لم يعرف الجاحظ؟ وعرف غيره مثل أبي نواس وأبي دلامة وغيرهما من الشعراء الساخرين، فقد كان من كبار المثقفين في مجتمعه، ولكن غيره من الشعراء الهجّائين عرف الجاحظ وكل من سبق أيضاً، وهذا أمر بدهي، غير أن ابن الرومي وحده كان الشاعر الساخر لأن نفسيته أسبغت عليه هذه الصفة، فقد كان هجاؤه الساخر ظاهرة صادرة عن "أناه" هو، ولم تكن صادرة عن العقل الجماعي كغيرها من الظواهر والفنون، وفي اعتقادنا أن الذات المعذبة الواهنة، أو الرديئة على حد تعبير أرسطو[*]، أقدر على السخرية وأقوى عليها، من الذات القوية الرزينة، لأن السخرية تفريغ لاشعوري للمرارة الباطنية، والنواقص والشروخ النفسية، دفاعاً لا هجوماً، ووقاية لا اعتداء.

سماتها:

تناولنا سمات الهجاء عنده في الفصل الماضي، وهي تنطبق على هجائه الساخر أيضاً، ولكننا نقتصر هنا على السمات الخاصة بالسخرية السوداء في هجائه، وهي:

---

(٤٥) خالد (أحمد)، ابن الرومي: ١٢. التميمي (قحطان)، اتجاهات الهجاء في القرن الثالث: ٣٥٩.

(*) فن الشعر، ص ٨٠.

١ - الشخصية:

كان الهجاء - كما ذكرنا - تعبيراً عن نواقصه الشخصية، يحاول تعويضها من خلال تضخيمها في الآخرين، ومثال ذلك هجاؤه لأبي حفص الورّاق، وكان أصلع وابن الرومي أصلع أيضاً، يقول[٤٦]:

١ - قالوا: هجاك أبو حفص فقلتُ لهـم: لا تـدخلوا بينَنـا يـا معـشر الحـسَدَةْ

٢ - ما استأثرتْ دونكـم كفّـي بـصلعتهِ فتحـسدوني عليـه معـشرَ القَفَـدةْ

٣ - كم ركعةٍ ركع الصَّفعانُ تحـت يـدي ولـم يقـل: "سـمع الله لمـن حمـدهْ"!

ويقول فيه مكرّراً المعاني نفسها، فالصلعة للقفد والصفع، وهي فكرة شائعة في عالم الظرف واللهو[٤٧]:

١ - رأس أبي حفص عظيم المنفعـةْ ٢ - كم من يد أمـست بـه ممتّعـةْ

٥ - رأسٌ جَلاهُ الدهرُ حتـى قرّعـهْ ٦ - فلم يـدعْ فـي جانبيـهِ قزَعـةْ

٧ - كأنمـا قرّعـه ليصفعَـهْ

والشخصية في الهجاء دلالة على الضعف لا القوة، وأول من أدخل هذا العنصر الشخصي في الهجاء جرير، كما يقول النويهي، لأنه كان دون الفرزدق في المكانة الاجتماعية[٤٨]، وابن الرومي أحوج من جرير إلى ذلك.

٢ - التقبيح الشكلي أو الفني:

يضع د. عصام قصبجي ابن الرومي على ذروة فن التقبيح في المحاكاة الشعرية، ولكنه تقبيح من قبيل محاكاة الشيء لا الفعل[٤٩]، فهو ينظر إلى

---

(٤٦) الديوان: ٧٢٦/٢.

(٤٧) الديوان: ١٥٤٤/٤.

(٤٨) ثقافة الناقد الأدبي: ٣٢٤.

(٤٩) نظرية المحاكاة في النقد العربي القديم: ٣٢٠.

نقطة ضعف خصمه، ثم يجعل منها مركز القبح عنده، شأنه في ذلك شأن رسام الكاريكاتور، فقد "كانت لابن الرومي حاسّة تلتقط العيوب الجسدية وتستطيع تكبيرها على نحو ما يصنع أصحاب الصور الكاريكاتورية الهزلية"(٥٠). ولو فحصنا الصور الكاريكاتورية في هجائه لوجدناها تعتمد في المقام الأول على العيوب الخَلْقيّة لا النفسية إلا في بعض الأحيان، ففنّ ابن الرومي - كما يرى بروكلمان - يعتمد في المرتبة الأولى على العيان والمشاهدة، فهو يلمح النقائص والعيوب الجثمانية على وجه الخصوص، فيصوغها في هجاء مرير لاذع(٥١)، كما في هجائه لجحظة الذي كان جاحظ العينين، فضخّم عيبه هذا وجعله موضوعاً للتندّر، يقول(٥٢):

٤ - تخالــه مــن قــبح منظــره مجاذبـــاً وتـــراً أو بالعـــاً حجـــرا

٥ - كأنه ضفدع فــي لجّــة هــرمٌ إذا شـــدا نغمـــاً أو كـــرّر النظـــرا

فقد مسخه مسخاً وجعل منه ضفدعاً هرماً قبيحاً. وممّا تقدّم نرى أنه إذا كان الجاحظ هجّاء سلوك، فإن ابن الرومي هجّاء شكل.

٣ - المنطقية:

نقصد بالمنطقية محاولة الشاعر إقناع سامعه بصفات خصمه بالحجة والبرهان، وهذا ما يزيد قصائده لذعاً وإيلاماً. ولنرَ كيف يقيم مقارنة منطقية بين الكلب وعمرو الكاتب، عندما هجاه بقصيدته اللامية المشهورة، ويوصل السامع إلى نتيجة مقنعة - ضمن شروط الصورة - وهي أن الكلب أفضل من مهجوّه، على الرغم من الشبه بينهما، يقول(٥٣):

---

(٥٠) ضيف، العصر العباسي الثاني: ٢١٢.

(٥١) تاريخ الأدب العربي: ٤٥/٢.

(٥٢) الديوان: ١٠٩٢/٣.

(٥٣) الديوان: ٢٠٠٣/٥.

٦ - وجهك يا عمرو فيه طـولُ	وفـي وجـوه الكـلاب طـولُ
٩ - مَقـابحُ الكلـبِ فيـك طُـرّاً	يـزولُ عنهـا ولا تـزولُ
١٠ - وفيـه أشـياءُ صـالحاتٌ	حماكَهـا اللهُ والرسـولُ
١٢ - والكلبُ وافٍ وفيـك غـدرٌ	ففيـك عـن قَـدْرِه سُـفولُ
١٣ - وقد يحامي عـن المواشـي	ومـا تحـامي ولا تـصولُ

فالمهجو والكلب يتشابهان في طول الوجه، وفي المقابح، ولكن الفرق بينهما أن مقابح الكلب ليست دائمة فليس هناك كلب شرير دوماً مثلاً، أما مقابح المهجو فدائمة، ثم يعدد فضائل الكلب كالوفاء والحمية، وهما صفتان مفقودتان في المهجو، وهو ما يعني أن المتلقي يصل عبر هذه المقايسات المنطقية مقتنعاً إلى أن المهجو أسوأ من الكلب.

والمفارقة العظمى هنا في أنه يعالج موضوعاً لامنطقياً بأسلوب منطقي، وهذا ما يقوي عنصر الفكاهة، كنقيضه تماماً، أي أن يعالج موضوعاً جاداً بأسلوب فكاهي، فيخل بمبدأي "التناسب" و"السياق".

٤ - الإضحاك:

وهو الهدف الأول من هذا الهجاء، والضحك فيه يأتي من غرابة الصورة، والمفارقات المتولّدة منها، فابن الرومي في صوره الهجائية يجعل مهجوّيه هزأة للسامعين، متحرّياً أن تكون معانيه مما يدهش ويفاجئ، ساعده على ذلك خيال واسع خصب وعقل متدبّر ونكاء حاد؛ ها هو ذا يهجو عيسى البخيل ويجعله "أرباغون"(*) عصره من خلال بيتين يعدّان من أبرع ما قيل في البخل، إذ نرى عيسى يبخل في كل شيء حتى على نفسه إلى حد يستكثر فيه أن يتنفّس من منخرين ويرى ذلك إسرافاً، ألا يكفيه منخر واحد(٥٤):

(*) أرباغون بطل مسرحية "البخيل" لموليير.

(٥٤) الديوان: ٦٤١/٢.

١ - يقتّر عيسى على نفسِه ولـيس بباقٍ ولا خالدِ
٢ - فلو يستطيعُ لتقتيره تنفّسَ من مِنْخرٍ واحدِ

والمفارقة قائمة هنا على أمرين: الأول ربط سلوك عيسى بالوجود الإنساني والفناء البشري، ليظهر عبثية بخل الإنسان على نفسه لأنه يخسر متعة الحياة على الرغم من أنه لا يعيش في هذه الحياة إلا قليلاً ولمرة واحدة، والثاني تضييق عيسى على نفسه حتى فيما وهبته الطبيعة من تكوين ليس فيه خسارة له ولا ضرر، فتنفسه من منخرين أمر طبيعي لا إسراف فيه، فيأتي بخل عيسى متجاوزاً الحد الطبيعي والخلق الفطري.

ويهجو "دبساً" المؤذّن فيمسخ صورته، ويتندّر بأنفه الكبير، وكان يتأذى من هذا الرجل الذي شكا منه غير مرة لتعدّيه على حقوق بيته وحرمته، ويتأذى من صوته أيضاً، فصبّ عليه غضبه وسخريته المرة قائلاً(٥٥):

١٥ - قولا لدِبْسٍ شرٍّ من يطأ الترابَ ويُرمَسُ
١٧ - لو أنّ إبليساً رآ ك لكاد ذعراً يُبلسُ
٢٩ - وإذا نهضتَ كبَا بوجهِك للجبينِ المَعْطِسُ
٣٠ - فالأنف منك لِعُظمِه أبداً لرأسِكَ يَعكسُ
٣١ - حتى يظنّ الناسُ أنك في الترابِ تَفرّسُ
٣٣ - إن كان أنفُك هكذا فالفيل عندك أفطسُ
٣٦ - وإذا جلست على الطريق ولا أرى لك تجلِسُ
٣٧ - قيل: السلامُ عليكما فتجيبُ أنت ويخرسُ

لقد أصبح هذا المؤذّن أضحوكة بين يدي الشاعر، وبريشته البارعة في تشويه الصور، إذ غدا أنفه الضخم جداً عبئاً على صاحبه، وهو أطول من خرطوم

---

(٥٥) الديوان: ١١٩٤/٣ - ١١٩٥.

الفيل حتى إنه يمنع صاحبه من رفع رأسه لثقله وضخامته، بل يكاد يمنعه من الجلوس أيضاً، إنهما شخصان لا شخص واحد: دبس المسكين ورفيقه الدائم الأنف – الخرطوم الذي لا يزايله، وجاء البيت الأخير ليكون ذروة المشهد الساخر بما فيه من تكثيف للمعاني السابقة ومن مفارقة عجيبة طريفة مضحكة تدهش المتلقي فتلصق بذاكرته، وهو الهدف من هذا الهجاء.

٥ - المبالغة:

من سمات فن "الكاريكاتور" التضخيم أو المبالغة، وإن كان ذلك يجافي الواقع لأن القصد منه إبراز الصفة القبيحة دون غيرها، والمبالغة تتيح للشاعر أن يتحرّك بسهولة في تصوير مهجوّه، لتزيد من قذف هذا المهجوّ إلى الدرك الأسفل من خلال المفارقة القائمة بين الواقع والخيال، والمبالغة من أهم عناصر الإضحاك، كما رأينا في هجاء "دبس" المؤذن، وهو الهدف الأول لهذه السخرية السوداء.

وأهمّ موضوع شغل به ابن الرومي هجاء أصحاب اللحى الطويلة، ونحن نعلم أن هذا الأمر كان يقضّ مضجعه، فقد كان كثّ اللحية قبيحها، وقد ضخّمت عقده النفسية هذا الخلل الفيزيائي في تكوينه وجعلته مصيبة المصائب، لذلك كان يجد متعة لا تضاهى في النيل من ذوي اللحى، يعاملهم بسادية مفرطة، حتى إنه يجعل اللحية الطويلة رمزاً لكل القبائح والشرور، وهي تكاد تخرج صاحبها من مجموعة البشر، وما المبالغة في هذا الموضوع إلا تعبير عن أزمته النفسية، لأنه يكرره كثيراً. وهو في هجائه للبحتري يعجب كيف يكون شاعراً من له هذه اللحية الطويلة، وكأنها مرتبطة بالبلادة والغباء، ولذلك تصبح اللحية ذنَباً، وفي ذلك إشارة إلى أن البحتري ليس شاعراً، بل هو مدّعٍ للشعر، وهو بالحيوان أشبه، هكذا يمسخه ابن الرومي في قصيدته التي تفيض حقداً ونقمة على شاعر الحظوة، الذي يؤمن بأنه اغتصب منه حقه في الشهرة والبروز (٥٦):

---

(٥٦) الديوان: ١/٢٧٠.

١٠ - أنّى يقولُ مــن الأقــوالِ أثقبَهــا | من راح يحملُ وجهاً ســابغَ الــذنَبِ
١١ - أولى بمن عظُمتْ في الناس لحيتُه | من نِحلة الشعرِ أن يَّدعَى أبا عجَــبِ
١٤ - لهفي على ألفِ موسى في طويلتِه | إذا ادّعى أنّــه مــن ســادةِ العــربِ

ويصف لحية أخرى مبالغاً في تفتيق المعاني واستدرار الخيال، حتى ليحس القارئ بأنها لحية أسطورية تفيض على أصحابها خيراً، ولكنه خير مسموم لأنه مثار السخرية والضحك، يقول(٥٧):

١ - ولحيةٍ ذاتِ أصــوافٍ وأوبــارِ | منها يُحاكُ أثــاثُ البيــت والــدارِ
٢ - منها متاعٌ إلى حينٍ لــصاحبِها | وللعيــالِ وللإخــوانِ والجــارِ

وهذه التفاصيل (أثاث، متاع، للعيال، للإخوان، للجار) أوهمت بواقعية المشهد، كما يفعل المخرج السينمائي تماماً، وهو ما يرسّخها في نفس المتلقي ويقنعه بها على الرغم من المبالغة في المعنى، مادام قد انخرط في هذه المفارقة الساخرة.

وقد تصبح اللحية لضخامتها وكثافتها وطولها شبكة للصيد، أو شراعاً يقود حاملها مع الريح، ولنا أن نتصوّر مشهد معاناة هذا الملتحي وهو يكابد الريح التي تجرّه عنوة من لحيته كالرسن، فيتألّم ويلقى منها العنت الشديد، يقول(٥٨):

١ - ولحيـــةٍ يحملُهـــا مـــائقٌ | مثـــلَ الـــشراعين إذا أُشـــرعا
٢ - تقـــودُه الـــريح بهـــا صـــاغراً | قـــوداً عنيفـــاً يُتعـــبِ الأخـــدعا
٣ - فإن عـــدا والـــريحُ فـــي وجهِـــه | لم ينبعـــثْ فـــي وجهِـــه إصـــبَعا
٤ - لو غاص في البحر بها غوصـــةً | صـــاد بهـــا حيتانـــه أجمعـــا

(٥٧) الديوان: ١١٢٨/٣.
(٥٨) الديوان: ١٥٥٠/٤.

هكذا كان هجاؤه الساخر مظهراً من مظاهر شخصيته النفسية والفنّيّة، وكان تعبيراً عن أزمته النفسية، وغربته في مجتمعه، وارتكاساً لظلم المجتمع والناس له، لذلك كان ذا وجهين، وجه ضاحك ووجه عابس معتم، فكان ابن الرومي يُضحك الناس من مهجوّيه، ولكنه كان يبكي نفسه في الوقت ذاته، لذلك كان هجاؤه هذا بحقّ "سخرية سوداء".

نخلص إلى القول إن ابن الرومي وطّد فنّاً جديداً هو رثاء المدن الذي كان تعبيراً عن حسه الحضاري، وابتكر المناظرات الشعرية التي هي نتاج لتكوينه الفكري والفلسفي، والتفت إلى الموضوعات الشعبية فنقل صدى الحياة الشعبية في عصره، وابتكر فناً طريفاً هو السخرية السوداء التي عرف بها، والتي كانت ارتكاساً لنواقصه النفسية والجسدية، فاتسمت بالشخصية واعتمدت على التقبيح الشكلي والمنطقية، وهدفت إلى الإضحاك من خلال المبالغة في مفارقاتها اللاذعة.

الهيئة العامة السورية للكتاب

الباب الثالث

التجديد في الشكل عند ابن الرومي

الهيئة العامة السورية للكتاب

الهيئة العامة السورية للكتاب

الفصل الأول

الإطار العام للقصيدة

توزع شعر ابن الرومي بين القصائد والمقطّعات والأراجيز، أما القصائد فهي التي تفرّد بها بين شعراء العربية، لما تمتّعت به من إسراف في الطول واتساع في الموضوعات واتّباع نظام جديد في المقدّمات والوحدة العضوية والفنية، وهذا دليل على نزعته التجديدية، لا كما يرى النويهيّ أنه كان خاضعاً للتقاليد الموروثة أكثر من كونه خارجاً عليها[١]. والنويهي نفسه يؤكد أن ابن الرومي هو أول شاعر واسع تشمل روحه الشعرية كل شيء في مجتمعه وبيئته[٢]، ويحدّد عوامل اتساع شعره بحرمانه من اللذّة وتأمله في ظروف مجتمعه السياسية والاقتصادية، والتفكير في حال الحكومة والبلاط، وفي توزيع حظوظ الناس، وانكماشه الشديد في نفسه[٣].

وهذه الظروف المذكورة هي التي جعلت عالمه الشعري رحباً فسيحاً، من دون أن ننسى ما تركه تكوينه الثقافي والفلسفي من أثر في شعره، وكذلك كون قصيدته كتابية لا شفوية، وقد تجسّد هذا العالم الشعري الرحب في القصيدة الرحبة أيضاً، فلاءم الشكل المضمون، وطالت القصيدة طولاً مسرفاً لم يكن معهوداً في الشعر العربي قبل ابن الرومي، وقد لاحظ القدماء تفرّد ابن الرومي بذلك، وأقرّوا

---

(١) ثقافة الناقد الأدبي: ٢٥٥.

(٢) م. ن: ٢٧٨.

(٣) م. ن :٢٧٩.

له بهذه الميزة، يقول ابن رشيق: "كان ابن الرومي يقصد فيجيد، ويطيل فيأتي بكل إحسان، وربما تجاوز حتى يسرف، وخير الأمور أوساطها"(٤). وقد تجاوز بعض قصائده ثلاثمئة بيت، في حين أن القصيدة العربية لم تكن تتجاوز قبل ابن الرومي المئة من الأبيات إلا نادراً.

وكانت موضوعات قصائده الطويلة تدور حول المديح والعتاب في معظم الأحيان، لأن قصيدة المديح هي النافذة التي يطلّ منها الشاعر على "الرأي العام"، وهي الفرصة التي يغتنمها من أجل طرح أفكاره أو رؤاه أو رغباته، وطالما اقترن المديح في شعر ابن الرومي بالعتاب، وهو موضوع بارز في شعره يكاد لا ينفصل عن سابقه، وفيه نجد الشاعر يبثّ همومه وأشجانه وتظلّمه، فيستفيض في عرضها لتستغرق معظم القصيدة التي تستطيل وتتمدّد في كل اتجاه.

أما المقطّعات فكانت غالباً ما تعتمد على موضوع ذاتي أو غرض شخصي أو هجاء ساخر أو تدرّب على وصف فنّيّ... وهي تتمتّع بحيوية شديدة، وقد يطول بعضها فيتحوّل إلى قصائد قصيرة(*).

والأراجيز عند ابن الرومي اتصفت بالطول والتنوّع، وكانت أشبه بتدريبات لغوية وفنية، لأن فنّ الرجز أخذ ينحسر في العصر العباسي، ويتحوّل إلى شعر تعليمي أو موضوعي، وإن حاول ابن الرومي ثم المتنبي أن ينفخا فيه الحياة من جديد. ومن موضوعات رجز ابن الرومي الطرد والوصف والغزل والمديح والعتاب والهجاء، فنراه يزيل عن هذا الفنّ أرديته البالية، ويلبسه أثواباً جديدة فيها ألوان الحياة ما وسعه ذلك. ومن أراجيزه المشهورة تلك التي يصف فيها العنب الرازقيّ ونزهة قام بها مع فتية عباسيين(٥)، منها أيضاً أرجوزة طويلة في الغزل تبلغ واحداً وستين ومئة شطر يقول فيها(٦):

---

(٤) العمدة: ١٨٩/١.

(*) ترخّصنا في مصطلح "المقطّعة" عند ابن الرومي قياساً على شعره، مع أنها في المألوف تتكوّن من ٨ أبيات أو أقل.

(٥) الديوان: ٩٨٧/٣.

(٦) الديوان: ١٩٣٥/٥+.

١ - لا تَصـــدفا عن دمن المنازلِ

٢ - اللائي أصبحنَ قِرى النوازلِ

٣ - مســتضعفات لصبيبٍ هاطلِ

٤ - طوراً وطوراً لسـفيّ حــافلِ

وبعد هذه المقدمة الطللية الجميلة يتحدث عن خلاء الدار وعما فعل بها الدهر، ويتوقف عنده وقفة الناقم الساخط، لا وقفة المعتبر المتعظ:

١٤ - لا درّ درُّ الدهر مــن مُعاملِ

١٩ - يهدمُ مـــا يبني بلا مَعـــاولِ

ثم يتذكّر الزمان الماضي الغضّ في أحلام يقظة تنهش وجدانه، ويصوّر نساء الحي الجميلات الساحرات تصويراً حسياً دقيقاً، وتصويراً نفسياً عميقاً:

٤٥ - النافثاتِ السحرَ ســحرَ بابلِ

٤٦ - بالأعين الصـــحائحِ العلائلِ

٦٥ - هنّ العدا في صورة الخلائلِ

٧١ - يا للمُجــدّات بنـــا الهوازلِ

وينتقل بعد ذلك إلى الحاضر، في استفاقة حزينة، إذ يبدو الحاضر شاحباً ينثر فيه الخراب صمته:

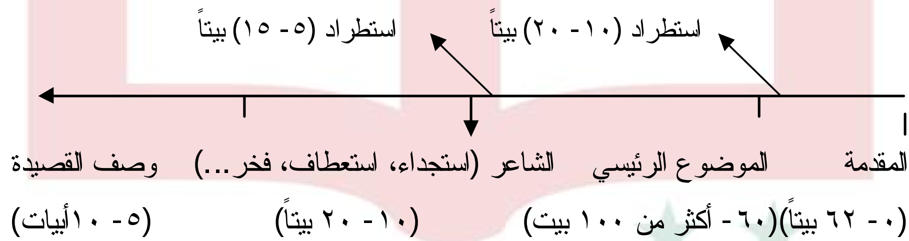
١٢٤ - عرِّج عــلى آيٍ لهنّ مـــاثلِ

١٢٥ - فاستسقِ غيثاً بعد دمعٍ هاملِ

ثم يصل إلى بعض العبر والحكم التي يقرؤها في هذه الأطلال الخربة، وهذه الأرجوزة من أهم أراجيزه لأنها تحقق تسلسلاً موضوعياً جميلاً، وتعتمد على لغة سهلة غير مألوفة في فن الرجز، غير أن هذا الفن لم يتح له أن ينهض من جديد ليواكب مسيرة الشعر، وربما كان ذلك لأن الشعراء اقتصروا فيه على الطرد ووصف الصحراء، ولم تجدِ محاولات ابن الرومي في تحميله موضوعات معاصرة لمده بأسباب الاستمرار، لأن السجع ولاسيما في المقامات سيأخذ منه الراية وسيقوم مقامه في النثر العباسي.

ونلاحظ في الكثير من قصائده ومقطّعاته وأراجيزه ارتباط الموضوع بالإطار العام، فعندما يكون الموضوع تأملياً أو فكرياً أو دفاعياً تطول القصائد وتتدافع الأبيات لتخدم غرض الشاعر، وعندما يكون الموضوع ذاتياً أو موقفاً انفعالياً ما تقصر القصيدة لتناسب هذا الانفعال السريع.

ومن الصعب أن نحدد ترتيب الأفكار في قصيدة ابن الرومي، لأنه ينوّع في أساليب عرضه لها، وهو يكرّر أحياناً أفكاره في القصيدة نفسها، ويستطرد في موضوع ثانوي ثم يعود بعد ذلك إلى موضوعه الأساس، ولكن نعرض هنا هيكلاً نموذجياً أخذنا عناصره من عشر قصائد تجاوز كل منها مئة بيت(٧):



ونلاحظ من المخطط أن الشاعر يسير في قصيدته الطويلة على نمط واحد، وأن الهيكل فيها واحد تقريباً، قلما تختلف عناصره أو تتغيّر، ما عدا المقدمة فهي تترجّح بين بيت واحد وعشرات الأبيات، والمقدمة الطويلة أكثر وروداً في قصائده الطويلة، ولاسيما إذا كانت تتحدّث عن الشيب والدهر.

ونلفت الانتباه إلى أن انتقال ابن الرومي من فكرة إلى أخرى يتمّ عبر التمهيد للفكرة التالية، وربطها بسابقتها بعلاقة منطقية أو فنية أو لغوية، وهو بارع في تخلصه من فكرة إلى أخرى، ولاسيما من المقدمة إلى الموضوع الرئيسي، كما في قوله يمدح علي بن المنجم(٨):

---

(٧) الديوان: القصائد ذوات الأرقام: ٢٦، ١٠١، ١٤٨، ٣٧٧، ٤٤٥، ٤٥٦، ٥٤١، ٩٩٤، ١٢٣٦، ١٦٠٠.

(٨) الديوان: ٥/٢٠٥٦- ٢٠٥٨.

٥٤ - أيهــا العــائبي بخفّــة لحمــي بجلـــي منـــه كُـــسوةُ الأوصـــالِ

٥٥ - وهنيئـــاً لـــك الفـــضول مـــن اللحـــم ففـــاخرْ بهـــا ذوات الحجـــالِ

٥٧ - يُنْظَم الدرُّ في الـسلوك وتـــأبى عـــزّةُ الـــدرّ نظمَـــه فـــي الحبـــالِ

٧٦ - لو رأى الله أن في البُدْنِ فضلاً ما زوى الفضل عن علـــي المعـــالي

٧٨ - من فتى أسمنَ المكـــارمَ حتـــى هزّلتْـــه وحبـــذا مـــن هُـــزالِ

كذلك يلاحظ أنه يصف قصيدته في معظم قصائده الطويلة فيختمها به على غرار أبي تمام، وتأتي تسويغاً منطقياً لحديثه عن نفسه قبيل ذلك، من خلال استجدائه أو استعطافه أو فخره بنفسه أو شكايته من بعض خصومه من الشعراء والكتاب.

وقد نال المديح الحظ الأوفر من قصائده الطويلة ويلحق به العتاب، وقلما تطول قصائد الهجاء طولاً مفرطاً.

مقدمات القصائد:

مقدمة القصيدة هي الباب الذي نعبر منه إلى رحابها، وهي الهطول الشعري الأول والمكثّف الذي يعطي الانطباع الأولي عن القصيدة والشاعر أيضاً، وهي الأقرب إلى ساحة اللاشعور حتى لتكاد تكون فيضاً مباشراً منه، ودراسة مقدمة القصيدة تتيح لنا الإمساك بكثير من الأسرار النفسية والفنية في القصيدة، وقلما اهتم النقد العربي بمثل هذه الدراسات، ونذكر هنا كتاب الدكتور حسين عطوان "مقدمة القصيدة العربية"، وهو محاولة رائدة في هذا المجال.

وقد سادت المقدمة الطللية في العصر الجاهلي وصدر الإسلام والعصر الأموي، واستمرت في بعض القصائد العباسية، وثار أبو نواس على هذه المقدمة التقليدية، واستبدل بها مقدمة خمرية في موقف يقوم على الانحياز إلى الحضارة والحياة الجديدة، حاطّاً من شأن المقلدين للسلف الشعري، وفتح الباب على مصراعيه أمام الشعراء لينوّعوا في مقدماتهم، فاتخذ العباسيون صوراً مختلفة لها، كوصف الطبيعة أو الخمرة أو الحكمة أو وصف الليل والهموم والشيب...

وابن الرومي ينحو في مقدمات قصائده منحيين: الأول تقليدي يسير فيه على سنن من سبقه من الشعراء، والثاني جديد مبتكر. أما موقفه من الوقوف على الأطلال فهو موقف نواسي صريح، ولكنه حين يقف على الأطلال لا يقصّر في إعمال ملَكته الفنية في ابتكار المعاني، إذ يرى من العبث سؤال الديار والبكاء فيها لأسباب نفسية، كقوله(٩):

١ - طُلّ دمعٌ هريق في الأطلال ... بعد إقوائها من الحُلّالِ

٦ - ليس تجدي على المسائل دارٌ ... غير هَيْج السقام بعد اندمالِ

ويقول أيضاً(١٠):

١ - لم يُبكني رسم منزل طُسما ... بل صاحبٌ حالَ عهدُه حلما

ومن عناصر المقدمة الطللية "الرحلة"، وهو يقف منها موقفاً نواسياً أيضاً، فيدعو إلى اللجوء إلى الخمرة بديلاً نفسياً وفنياً(١١):

١ - دع الأجمال مرتحلةْ ... تخبّ بركبها عجلةْ

٢ - وعاطِ أخاك عاتقة ... بقار الدنّ مشتملةْ

ولكن ابن الرومي - كما هو شأن أبي نواس - استخدم المقدمة الطللية في شعره أحياناً، وقد أضاف إليها وطوّرها، وابتكر فيها المعاني الطريفة.

وللقصائد عند ابن الرومي ثلاثة أنماط من حيث المقدمات: قصيدة بلا مقدمة تبلغ نسبتها نحو ٨٠ %، فهو النمط الغالب على شعره، وهذا مظهر بارز في تجديده الشكلي، وهو ما يعكس تكوينه النفسي المتوتر، إذ تراه يفضل القصد إلى

---

(٩) الديوان: ٢٠٥٤/٥.

(١٠) الديوان: ٢١٣٨/٥.

(١١) الديوان: ١٩٨٨/٥.

موضوعه مباشرة لشدة إلحاحه عليه، حتى لا يكاد يطيق صبراً على الوقوف للتمهيد لقصيدته. ومثال ذلك قصيدة يمدح بها ابن المدبّر، وتبلغ خمسة وخمسين ومئة بيت، مطلعها(١٢):

١ - ما استشرفتْ منك العيونُ ضئيلا لكنْ عظيماً في الصدورِ جليلا

وأما النمط الثاني فهو القصيدة ذات المقدمة القصيرة، فقد تبلغ بيتاً واحداً أو تتجاوز عشرة الأبيات بقليل، وهي تعبّر غالباً عن حالة شعورية حادة، وتكثر في مواقف الحزن والغضب والعتاب، لأن المقدمة هي الدفقة الشعورية الأولى التي تفيض على لسان الشاعر، ومثال ذلك قصيدته التي يرثي بها المغنية بستان وهي تبلغ خمسة وستين ومئة بيت، أما المقدمة فتبلغ اثني عشر بيتاً، وهي تتحدث عن الدهر ومصائبه، ومطلعها(١٣):

١ - يا هل من الحادثاتِ من وزَرِ للخائفِ المُستجيرِ أم عَصَرِ

ويشكو إلى القاسم أذى كاتبه عمرو النصراني، ويطلب منه أن يأخذ له حقه، ويهجو عمراً هجاء لاذعاً، ويبدأ قصيدته بوصف أرقه في بيتين جميلين، ليعبّر عن حالته النفسية السيئة(١٤):

١ - أرقتُ كأني بتُّ ليلي على جمْرِ أراعي كرىً بين السِّماكينِ والنَّسْرِ

٢ - كرى طار عن عيني فحلّق صاعداً فأتبعته طرفي فأمعن في النَّفْرِ

وتبلغ نسبة المقدمات القصيرة نحو ١٤%.

والنمط الثالث هو القصيدة ذات المقدمة الطويلة، والمقدمة الطويلة ظاهرة بارزة في شعر ابن الرومي، وهي إحدى ميزاته التي تفرّد بها بين شعراء العربية،

---

(١٢) الديوان: ١٩٦٨/٥. ومن القصائد ذوات المقدمات المباشرة القصائد التالية: ق ٢٦، ق ٧٧٠، ق ٧٧٤، ق ١٠٩٥، ق ١٤١٦، ق ١٥٧٨، ق ١٦٠١...

(١٣) الديوان: ٩١٤/٣.

(١٤) الديوان: ٩٦١/٣.

وطول المقدمة يسرف جداً حتى تتجاوز المئة بيت في عدد من القصائد، ويعود سبب طول المقدّمة إلى أنها تأخذ غالباً شكل التأمّلات والخواطر الفلسفية، وهذا ما يجعل ابن الرومي يعرض عدّته الفلسفية وبراعته المنطقية، فتنداح المقدمة موجة إثر موجة، وتتداعى الأفكار وتتشعب وتتنامى، ومثال ذلك قصيدته التي يمدح بها عبيد الله بن عبد الله، إذ يبدؤها بالحديث عن الشيب ونفور النساء منه، ثم يستدعي ذلك تذكّر الشباب ومغامراته، ويستفيض في تصوير اللهو والخمر والنساء، ثم يؤدي ذلك إلى وصف الصيد، وهو من مظاهر الشباب، ويصف الليل الذي يقطعه على راحلته إلى ممدوحه، ويستغرق ذلك كله ثلاثين ومئة بيت. ولنتأمل مطلع القصيدة كيف يتنامى منطقياً فيؤدي إلى طول المقدمة(١٥):

١ - خصيمُ الليالي والغواني مُظَلَّمُ ... وعهدُ الليالي والغواني مُذَمَّمُ

٢ - فظلمُ الليالي أنهنّ أشَبْنَني ... لعشرينَ يحدوهنّ حَولٌ مجرَّمُ

٣ - وظلم الغواني أنهنّ صرمْنَني ... لظلم الليالي، إنني لمُظَلَّمُ

٤ - تنكّرن لي أن نكّرَ الشيبُ لِمّتي ... وفي الشَّيبِ للسود الذرى متحرَّمُ

وتبلغ نسبة المقدمات الطويلة في شعره نحو ٦%، معظمها يتجاوز ثلاثين بيتاً، بل يتجاوز بعضها المئة من الأبيات، وهي أهم مقدماته وأكثرها دلالة على هويته الشعرية، وعلى تكوينه النفسي والفكري، حتى لتغدو المقدمة الطويلة عنده هي الأساس، وهي الموضوع الذي يشغله لا المديح أو غيره.

أنواع المقدمات:

يرى الدكتور حسين عطوان أن المقدمات الجديدة التي من ابتكار ابن الرومي قليلة معدودة، وهي: وصف المهرجان، والتهنئة بالعيد، والتسبيح بحمد الله أو المقدمة الدينية(١٦). وهذا حق، ولكننا نرى أيضاً أن مقدماته التي

---

(١٥) الديوان: ٥/٢٠٩١.

(١٦) مقدمة القصيدة العربية: ٢٠٧- ٢٠٨.

جارى بها سابقيه ومعاصريه من الشعراء فيها الكثير من التجديد والتطور أيضاً، لأن ابن الرومي في شعره كله كان يصدر غالباً عن لغته وروحه، وقلما يستعير "لغة جمْعية"، ولذلك تبقى لمساته واضحة على أي لوحة شعرية يرسمها، مهما كان موضوعها.

وسنستعرض الآن أهم أنواع المقدمات لديه، التي تمثل مظهراً من مظاهر التجديد الشكلي، وهي كما علمنا لا تشكل نسبة عالية في شعره العباب.

١ - المقدمة الطللية:

ظلت المقدمة الطللية تدلّ على القصيدة التقليدية ردحاً طويلاً، وكانت الشكل الأول في المقدمة الجاهلية والأموية، وعلى الرغم من خروج الشعراء العباسيين عليها استمرّت في الشعر العباسي أيضاً وقد عراها شيء من التجديد الفني.

وابن الرومي كان نواسي الموقف من هذه المقدمة، استخدم هذا النوع أيضاً استخداماً قليلاً جداً، وكأنه يريد بذلك أن يجرّب جميع الأشكال، وهو من عرف بالدأب على الدربة الشعرية، ويدلّ على ذلك أنه لم يستخدم منها سوى بضع مقدمات على اتساع شعره، وهي مطالع بعض قصائد المديح والهجاء، والمقدمة الطللية عنده قصيرة لا تتجاوز الأبيات المعدودة، مثل قوله في مطلع إحدى قصائده(١٧):

١ - حـــيِّ المعاهـــدَ والمنـــازلْ   المقفـــراتِ بـــلِ الأواهـــلْ

٢ - بُـــدّلْن آرامـــاً خـــوا   ذلَ بعـــــد آرام خـــــواذلْ

٣ - حَـــرّكن شَـــجْوَك للـــسؤا   ل ومـــا أَحَـــرْنَ جـــوابَ ســـائلْ

٤ - فابعـــث بهـــنّ مـــن الـــدمو   ع وقـــفْ بهـــنّ مـــن الرواحـــلْ

والصنعة الجديدة بادية على الأبيات من خلال اعتماد الشاعر على الطباق والجناس والكناية ورد العجز على الصدر وغير ذلك من صنعة الألفاظ والقافية،

---

(١٧) الديوان: ٢٠٣١/٥.

فعلى الرغم من أننا أمام موضوع تقليدي قديم، فإننا نرى فيه الروح العباسي الجديد، وهذا ما يؤكد قولنا إن ابن الرومي جاء بهذه المقدمة الطللية ليتدرّب لا أكثر، ولا نجد فيها وهجاً عاطفياً أو تعلّقاً بالأطلال والذكريات فيها، لأن ابن الرومي كان شاعراً حضرياً قلما فارق بغداد، فلم يأبه لهذا الموضوع كثيراً.

٢ - المقدمة الغزلية:

من المقدمات المهمة في قصائده، وهي أكثر مقدماته وروداً، وكثيراً ما تمتزج بالحديث عن الشيب والشباب، وقد تستغرق عشرات الأبيات، كما في القصيدة ذات الرقم (٦٩٧) التي تبلغ مقدمتها الغزلية مع الحديث عن الشيب أربعة وستين بيتاً، والقصيدة (١٦٢٨) يبلغ عدد أبيات المقدمة فيها اثنين وثلاثين بيتاً.

وطول المقدمة الغزلية مظهر جديد غير مألوف من قبل، وهي تطول لكثرة ما يفتق من معانٍ ويتوغل في الأفكار، ولاسيما حين يمزج بين الغزل والتأمل الفلسفي في الزمن عبر موضوع الشيب والشباب، أو عندما يمزج بين المرأة والطبيعة، فيجمع بين التجديد في الشكل والتجديد في المضمون، يقول د. حسين عطوان: "على أن الجديد في مقدماته الغزلية أنه مزج في بعضها وصفه لمحاسن المرأة بوصفه لمفاتن الطبيعة، بل إنه سوّى بينهما تسوية عجيبة"[١٨]، ويظهر ذلك جلياً في قصيدته النونية التي مرّت بنا. ونضيف إلى المقدمة الغزلية المقدمة التي تتحدث عن الطيف وهي نادرة (مقدمتان فقط)، يقول في مقدمة إحدى قصائده[١٩]:

١ - طاف الخيالُ، وعن ذكراك ما طافــا	**فكــان أكــرم طيــفٍ طــارقٍ ضــافا**
٢ - طيفٌ عرانــي، فحيّــاني وأتحفَنــي	**بــالنرجس الغــضّ والتفّــاح إتحافــا**
٤ - وكــم ألــمّ فأهــدَتْ لــي محاسـنُه	**مــن الفواكــهِ والريحــانِ أصــنافا**
٥ - رمّــانَ عــدْنٍ وأعنابــاً مهدّلــة	**وأقحوانــاً يُــسقّي الــراحَ رفّافــا**

---

(١٨) مقدمة القصيدة العربية في العصر العباسي الثاني: ١٩١.

(١٩) الديوان: ١٥٩٩/٤.

ومن المناسب أن نقارن طيف ابن الرومي بطيف البحتري، سيّد هذا الفنّ، حينما يقول[20]:

١ - أجدَّك لا ينفكّ يسري لزينبا ... خيالٌ إذا آب الظلامُ تأوّبا

٢ - سرى من أعالي الشام يجلبُه الكرى ... هبوبَ نسيمِ الروضِ تجلبُه الصَّبا

٣ - وما زارني إلا ولهتُ صبابةً ... إليه، وإلاّ قلت: أهلاً ومرحبا

فنلاحظ أن طيف ابن الرومي يختلف عن طيف البحتري في أنه أقرب إلى التجسيم والتشخيص، تحفل صورته بالعناصر الطبيعية المادية (النرجس، التفاح، الفواكه، الريحان، رمان، أعناب، أقحوان) وهو يعبّر عن تعلّق ابن الرومي باللّذّة الحسّيّة، في حين أن طيف البحتري يحافظ على صفاته الروحية العذرية.

٣ - المقدّمة الخمريّة:

وهي قليلة جداً في قصائده، وهذا مدعاة للتساؤل، ولعل اضطراب صحته جعله يتحامى الشراب في معظم حياته، أو يقلّ منه، وهو ما أبعده عن هذا الموضوع، وإن أتى به كان ذلك لمجاراة غيره. والمقدّمة الخمرية تجسّد فرحاً داخلياً عند الشاعر وحباً للحياة والناس، وإقبالاً على العيش واللهو والمجون، كما هي عند أبي نواس مثلاً، أما ابن الرومي فهو في معظم قصائده بائس ساخط، مظلم النفس سوداوي على الرغم من إقباله على ملذات الحياة، غير أنه إقبال ذو طابع مرضي. وهو في مقدّماته الخمرية لا يتجاوز أبا نواس على الرغم من إجادته فيها، كما في قوله[21]:

١ - ومدامةٍ أغنَتْ عن المصباحِ ... يلقى المساءَ إناؤها بصباحِ

٢ - لَطُفَتْ مسالكُها وخُصّ محلُّها ... فكأنها انشقّت من الأرواحِ

وتقع هذه المقدمة الخمرية في خمسة وعشرين بيتاً.

---

(٢٠) ديوان البحتري: ١٩٦/١.

(٢١) الديوان: ٥٥٢/٢.

٤ - مقدمة الشيب والشباب:

وهي من أهم مقدماته على الإطلاق، نفسياً وفكرياً وفنياً، وقد تميّز بها من غيره من الشعراء، فقد أكثر منها إكثاراً لافتاً للانتباه، وهي على كثرتها تتسم بالطول المسرف، ويعود ذلك إلى سببين في رأي د. حسين عطوان: "أولهما أنه شغف شغفاً شديداً بتقليب المعنى الواحد على جميع الوجوه، حتى يأتي على كل دقائقه وخفاياه ولا يبقي فيه بقية لأحد، وثانيهما: أنه وجد في هذه المقدمة متنفساً بثّ فيه ما كان يعاني من الأحزان والحرمان لماديته التي غلبت عليه، ولتهالكه على المتاع بالحياة ومناعمها وعلى رأسها المرأة التي فقدها بفقد شبابه"(٢٢).

وغالباً ما يمتزج موضوع الشيب والشباب بموضوع المرأة أو الدهر، ومن هنا تستمدّ هذه المقدمة أهميتها الرؤيوية، إذ إنها النافذة التي نطلّ منها على علاقة الشاعر بالزمن، فالشيب رمز لذهاب العمر، أو بمعنى آخر، هو التعبير عن حركة الزمن التي تطحن في طريقها الإنسان وتقضم عمره لحظة لحظة، وكذلك يحرق الشيب الرأس شعرة شعرة، ومن جهة أخرى، يعني الشيب حرمان الشاعر من شبابه ولهوه ولذّته، ومن المرأة التي هي أهم غاياته، ومن هنا يأتي تباكيه بل نواحه على ما مضى من عمره الغضّ حين كان يصبي النساء بنضارته، كما في قوله في إحدى المقدمات(٢٣):

٨ - سُلبتُ سوادَ العارضينِ، وقبلَه ... بياضَهما المحمودَ إذ أنا أمردُ

١٢ - وكنتُ جلاءً للعيونِ من القَذى ... فقد جَعلتْ تَقْذى بشيبي وترمدُ

١٣ - هي الأعين النُّجل التي كنتَ تشتكي ... مواقعَها في القلب، والرأسُ أسودُ

٣٠ - وبُدّل إعجابُ الغواني تعجّباً ... فهنّ روانٍ يعتبرْنَ وصُدّدُ

---

(٢٢) مقدمة القصيدة العربية: ١٥٣.

(٢٣) الديوان: ٢/٥٨٥.

ومن طريف مقدماته في الشيب أنه كان يخاطب الشيب مجسّداً إياه، ومحاوراً له مكابراً على ألمه يحاول أن يقنع نفسه بأن الشيب رمز العقل والرشد والحكمة، لأنه يبعد صاحبه عن الغواية والجهل، كما في قوله(٢٤):

١ - صِبا من شاب مفرقُــه تــصابِي   وإن طلب الــصِّبا والقلــبُ صــابِي

٩ - وقلــت مــسلّماً للــشيب: أهــلاً   بهــادي المخطئــين إلـــى الــصوابِ

١٠ - ألستَ مبشّري فــي كــل يــوم   بوشــك ترحّلـــي إثـــر الـــشبابِ

١١ - لقد بــشّرتني بلَحــاق مــاضٍ   أحــبَّ إلــيّ مــن بَــرْدِ الــشرابِ

١٣ - لك البشرى، وما بشراك عندي   ســوى ترقيــع وَهْيِــكَ بالخــضابِ

ويرجع سرّ اهتمامه بهذه المقدّمة إلى أنه شاب في فترة مبكرة من عمره، كما يشير إلى ذلك في عدد من قصائده، ومثال ذلك قوله(٢٥):

١ - شاب رأسي ولاتَ حينَ مشيبِ   وعجيبُ الزمان غيرُ عجيبِ

بالإضافة إلى ما ذكرنا من رمزية الشيب في وجدانه، إذ يستطيع من خلال هذه المقدمة أن يبوح بآلامه وأفكاره عن الزمان والشباب والمرأة وجميع دواعي الحرمان في أعماقه.

وقد يكون في بعض الأحيان مقلّداً، أو بالأحرى مأخوذاً بمعنى طريف سلف عند غيره، فيعجبه تناوله ليحاول فيه من جديد، كما فعل ببيت دعبل المشهور(٢٦):

لا تعجبي يا سَلْمُ من رجل   ضحك المشيبُ برأسِه فبكى

فيقول ابن الرومي(٢٧):

١ - لا بدعَ إن ضحك القتيرُ   فبكى لضحكتِه الكبيرُ

---

(٢٤) الديوان: ١/٢٥٥- ٢٥٦.

(٢٥) الديوان: ١/١٣٨.

(٢٦) ديوان دعبل (تح: الأشتر): ٢٠٤.

(٢٧) الديوان: ٣/٨٩٧.

٥ - التهنئة والدعاء:

وهي من مقدماته المبتكرة، كما في مدحه لعبيد الله بن عبد الله، إذ يبدأ بتهنئته بالمهرجان، وهو احتفال كان له طقوسه البهيجة عند العباسيين، يقول[٢٨]:

١ - ليهنكِ لبس المهرجان وإن غدا تهنّئه الدنيا بأنك لابسُهْ

وكذلك في تهنئته إياه بالعيد[٢٩]:

١ - عيدٌ يطابق أولَ الأسبوعِ وقعتْ به الأقدارُ خيرَ وقوعِ

وهذه المقدمة نتيجة تأثير الحياة العباسية الجديدة، عندما كثرت فيها الأعياد والمناسبات ومراسمها الاجتماعية.

٦ - المقدمة الدينية:

تشمل المقدمة الدينية الحمْدَلَة والتسبيح وشكر الله، وهي نتاج للعصر ولأثر الدين في الثقافة العربية، ولموافقته للخطاب الرسمي بين أيدي علية القوم. يقول ابن الرومي في القاضي يوسف[٣٠]:

١ - أحمد الله مبدئاً ومُعيداً حَمْدَ من لم يزل إليه مُنيبا

وقد أشرنا في فصل سابق إلى ارتباط مقدمة هذه القصيدة بموضوعها وسياقها، وبالرجل الذي أرسلت إليه بعد أن اتهم بعض الرجال ابن الرومي في دينه عند القاضي.

٧ - مقدمات أُخَر:

قد يبدأ قصائده بوصف حزنه وبكائه وأرقه، أو بالحكمة والخواطر والحديث عن الدهر، أو تكون مقدماته خطاباً مباشراً للممدوح أو المهجوّ أو الصديق، وهي الشكل الأشيع في شعره، حتى غدت سمة بارزة في شعره، وهي تعبّر عن ضغط الحالة الشعورية عليه، فهي التي تدفعه إلى الإسراع في عرض أفكاره وموضوعه الرئيسي.

---

(٢٨) الديوان: ١١٧٠/٣.

(٢٩) الديوان: ١٤٦٥/٤.

(٣٠) الديوان: ٢٣٨/١.

نخلص إلى القول إن مقدمات ابن الرومي جاءت بحسب نسبها وفق التسلسل التالي: المقدمة الغزلية، فمقدمة الشيب والشباب، فالحكم والخواطر، فالتهنئة والدعاء، فالمقدمة الطللية، فالخمرية والدينية. وهو تسلسل يعكس تكوينه النفسي والفكري، وموقفه الفني أيضاً.

الوحدة العضوية الفنية:

كانت القصيدة الجاهلية كالخيمة تلتقي فيها أصداء النهار، على حد تعبير أدونيس[٣١]، وهي كالخيمة أيضاً في تفكك أوصالها وتعدد أركانها، وقد عزا د. شوقي ضيف تفكك القصيدة الجاهلية إلى حركية الحياة الجاهلية[٣٢]. واستمرّ شكلها هذا في العصور اللاحقة، إذ سادت فكرة تقديس الماضي، وتقديس النموذج الجاهلي في الشعر، غير أن الحياة العربية تطوّرت كثيراً بعد أن تحوّل المجتمع العربي إلى مجتمع حضري متماسك يخضع لأنظمة وقوانين تشدّ أركانه، وتحفظ له توازنه واستقراره، وهذا ما انعكس على القصيدة العربية التي هي مرآة العصر والمجتمع، فظهرت نماذج شعرية متعددة انتمت إلى تيار الحياة المتجدّد، ولم تلوِ عنق الزمن إلى الوراء، وكانت تباشير هذه القصيدة قد بدأت تلوح منذ العصر الأموي، غير أنها أخذت غالباً طابع المقطّعات الشعرية لا القصائد عند العذريين وعمر بن أبي ربيعة وشعراء الخوارج، وعند الوليد بن يزيد «عرّاب» القصيدة العربية الجديدة في ذلك العصر. غير أن السمة الغالبة في القصائد الطويلة ظلت على حالها تقريباً، من غياب الوحدة والتناسق في القصيدة، ويعود سبب ذلك إلى أن الرأي العام الفني بقي أقرب إلى المحافظة منه إلى التجديد زمناً طويلاً، كذلك فإن غلبة الاتجاه النقلي على الاتجاه العقلي في الثقافة العربية، جعلت الناس يهتمون بجمع الشعر القديم أكثر من اهتمامهم بالشعر الجديد ومواكبة تطوّره أو الخوض في قضاياه.

---

(٣١) مقدمة للشعر العربي: ٣١.

(٣٢) العصر الجاهلي: ٢٢٤.

ومن الناحية الفنية، فإن غياب الوحدة في القصيدة العربية القديمة يعود إلى أن الشعر العربي القديم في جوهره شعر تقريري تستخدم فيه الألفاظ بكل ما فيها من قوى تقريرية، ولا تستغلّ إمكاناتها الإيحائية، كما يرى د. مصطفى بدوي(٣٣)، وقد كان للنقد القديم كذلك أثر في تثبيت بعض هذا السائد من مفهومات تجزيئية، بعيدة عن النظرة الشمولية العميقة، يقول د. شوقي ضيف: "وهكذا دار النقد والشعر على وحدة البيت، فلم تعرف وحدة القصيدة إلا في الندرة، وقد عدّ اتصال البيت بما قبله أو بما بعده عيباً يزري بالشعر وصاحبه، وسموه التضمين، وربما كان الشيء الوحيد الذي عنوا به هو حسن التخلص من موضوع إلى موضوع، ولم يكن الجاهليون يراعون ذلك، أما العباسيون وخاصة أبا تمّام وابن الرومي والمتنبي فقد جاؤوا فيه بمحاسن حازت رضا الشعراء والنقّاد واستحسانهم"(٣٤).

والاتفاق بين موضوعات القصيدة، والتناسق بين أجزائها، لا يمكن أن يسميا وحدة فنية عضوية، وهما لا يعدوان كونهما اتفاقاً أو تناسقاً، أما الوحدة الفنية العضوية في القصيدة فتعني أن تكون عناصر القصيدة مترابطة ومتوالدة ومتنامية لتؤدي غرضاً نفسياً وفنّيّاً وفكرياً واحداً، وهذا يؤدي إلى أن تسود القصيدة وحدة عاطفية، فالعمل الفني - كما يقول د. مصطفى بدوي - تجسيد للحظة شعورية ذات مغزى يبدو الوجود أثناءها لعين الرائي ملوّناً لوناً معيّناً، وتتناغم أجزاؤه وتتآلف عناصره جميعاً وتتعاون على إبراز غاية واحدة(٣٥). هكذا تغدو القصيدة تجربة شعورية يعيشها الشاعر، يصهرها في بوتقة نفسه ويخرجها ذات طابع عام واحد، هو لون روحه وحرارة انفعالاته وإضاءة أحلامه وأفكاره.

وابن الرومي أكثر الشعراء تحقيقاً للوحدة الفنّيّة العضويّة في الكثير من قصائده الطويلة بله القصائد القصيرة والمقطّعات التي لا حصر لها، ولا نجد شاعراً قبله اتّسم شعره بهذه الصفة المهمة لعملية الإبداع الشعري. وقد التفت النقّاد

---

(٣٣) دراسات في الشعر والمسرح: ٦.

(٣٤) في النقد الأدبي: ١٥٥.

(٣٥) دراسات في الشعر والمسرح: ١٨.

المعاصرون إلى هذه السمة البارزة في شعره، ورأوا فيها تميّزاً وتفرّداً عند هذا الشاعر الفذّ، ومن هؤلاء العقّاد الذي يعود إليه الفضل الأول في إضاءة عالم ابن الرومي الغني بكل طريف، فقد أشار في مقدمة ديوان ابن الرومي الذي اختاره الكيلاني إلى أن ابن الرومي قد جعل القصيدة كلاً واحداً، وأصبحت قصائده "كاملة تقبل العناوين وتنحصر فيها الأغراض"[٣٦].

وأشار د. طه حسين إلى أن ابن الرومي يرتّب قصيدته ترتيباً منطقياً دقيقاً، كأنه يقسّم قصيدته إلى فصول يبدأ الفصل فيستقصيه ويتمّه، ثم ينتقل إلى فصل آخر، ومن حيث إنه يطيل فهذا أظهر في شعره منه في شعر أبي تمّام[٣٧].

ويرى د. شوقي ضيف أن ابن الرومي كان يعيش تجربته الشعرية بعمق، لما يتمتّع به من شدّة الإحساس وقوّة الشعور بمعاني الحياة والطبيعة، وهو ما جعله يعيش معيشة طويلة في معاني قصائده، ولكنه صرف هذه المعيشة غالباً إلى محاجّة عقلية[٣٨].

ويُرجع د. عصام قصبجي هذه الوحدة في شعر ابن الرومي إلى اقتراب قصائده من النثر[٣٩]، وهذا الرأي يلتقي رأي ضيف، لأن النثرية مظهر من مظاهر العقلية والمنطقية، غير أننا لا يمكن أن نعمّم ذلك على جميع قصائد ابن الرومي، وإن طغت "الذهنية" على تجاربه التي يعرضها في قصائده حتى غدت سمة بارزة له، فنحن نجد له عدداً كبيراً من القصائد التي تنطوي على إحساس عميق بالتجربة ونبض انفعالي حار، يساعدنا في ذلك صدق ابن الرومي في بثّه الشعوري ولاسيما في شعر الرثاء والهجاء والعتاب، كذلك فإننا لا ننسى أن محاجّاته المنطقية نفسها لم تكن بعيدة عن

---

(٣٦) ديوان ابن الرومي (الكيلاني): الصفحة (ل) من المقدمة. انظر أيضاً: العقاد، ابن الرومي: ٢٦٩.

(٣٧) من حديث الشعر والنثر: ٧٠١.

(٣٨) في النقد الأدبي: ١٥٦.

(٣٩) نظرية المحاكاة في النقد العربي القديم: ٣٢٦.

حرارة العاطفة، لأنه كان يعيش أفكاره بعمق كأي معتزليّ يقدّس الفكر، وهو نفسه يصرّح بأنه ينضح شعره من العقل والفكر.

وقد تسهم المقدمة في بناء الوحدة العضوية للقصيدة من خلال المناخ النفسي الذي تشيعه في القارئ، منها يعبر الشاعر إلى غرضه الذي لا يتنافى مع المقدمة روحاً وأفكاراً، وقد تكون المقدمة مباشرة فيبدأ الشاعر موضوعه من أول بيت في القصيدة، وبذلك تزداد القصيدة تماسكاً وتضامّاً.

والقصائد التي تحقق الوحدة العضوية في ديوان ابن الرومي كثيرة حقاً، ولا يعوز الباحث نموذج قريب المنال، إذ إن أي قصيدة من شعره تظفر بحظ وافر أو قليل من هذه الوحدة، وسنتناول قصيدتين للتمثيل لا الحصر، الأولى قصيدة مشهورة جداً وهي تبلغ (١٥٢) اثنين وخمسين ومئة بيت، والثانية غير متداولة في كتب الأدب وهي في ٤٦ بيتاً، وتختلف القصيدتان في الموضوع اختلافاً شديداً.

أما القصيدة الأولى فهي عن الصداقة، يعاتب فيها صديقه أبا القاسم التوّزي، يقول [٤٠]:

١ - صرّحت عن طويّة الأصدقاءِ واضحاتُ التجريبِ والابتلاءِ

فنجد أنفسنا من البيت الأول أمام الفكرة الرئيسية التي تدور حولها القصيدة، وقد يخيّل للإنسان أن هذا البيت يجب أن يكون خاتمة القصيدة لا مفتتحها، ولكننا لا ننكر الطاقة الفنية الكبيرة التي يمتلكها هذا البيت بسبب موقعه مطلعاً للقصيدة، فهو قد أثار فضولنا لمتابعة بقية التجربة، وأضرم تشوّقنا إلى معرفة أسباب هذا الحكم وهذه النتيجة.

ولكن ابن الرومي لا يريد أن يتركنا نستمتع بمشاركته في تجربته الشعورية والفنية، ولا أن نغامر بمشاركته في اكتشاف عوالم الخيال، فيعرض علينا سلسلة طويلة من الحكم والتأملات في النفس الإنسانية والصداقة، بحيث لا يبقي لنا شيئاً. ونلاحظ أن الأبيات التي تتحدث عن الصداقة لا تعدو مضمون البيت الأول، فما هي إلا تنويعات وتفاصيل له:

---

(٤٠) الديوان: ١١٤/١.

٢ - وأبى المخض أن يكشفَ إلا   عن صريحٍ مهذّبٍ أو غُثاءِ

١٠ - فالصديقُ المأمونُ للزمن الفادحِ والمرتَجى لدى البرحاءِ

١٢ - وكماءٍ مزجتَه بمُدامٍ   فاستقرّا تجنّساً في وعاءِ

١٥ - إنما تُبرز الجواهرُ ما فيها إذا ما أمعتَها بالصِّلاءِ

وينتقل من المقدمة العامة عن الصداقة إلى موضوع جزئي، وهو موضوع صديقه التوّزيّ فيصف مكارمه وجمال ألفاظه وكلامه الجميل المبين:

٥١ - يتجلّى عن ناظريّ عَشا الجهلِ بألفاظِه العِذاب الطِّراءِ

٥٥ - بكلام لو أن للدهر سمعاً   مال من حسنه إلى الإصغاءِ

ويعود إلى الحديث عن الصداقة والعتاب الذي يرى فيه سبباً لزرع الكراهية:

٧٠ - إن طولَ العتاب يزدرعُ البغضاءَ في قلبِ كارهِ البغضاءِ

ويخرج من هذه التأملات إلى تعميمات ورؤى شاملة، يتحدّث فيها عن الإنسان بصورة عامة، والوجود الإنساني:

٩٨ - ولهذا الإنسان قد سخّر الرحمنُ ما بين أرضه والسماءِ

١٠٣ - فهو كالماء، هل رأيتَ مَعينَ الماءِ يُعفَى من نُطفةٍ كَدْراءِ

١٠٨ - إنما هذه الحياةُ غرورٌ   وشقاءٌ للمعشرِ الأشقياءِ

١٠٩ - نحن فيها ركب نؤمّ بلاداً   فكأنْ قد أُلْنا إلى إنتهاءِ

وفي هذه الدنيا لا يجد الإنسان بدّاً من أن يمدّ يده إلى صديقه، ليساعده في مواجهة الحياة، ولهذا يمدّ ابن الرومي يده إلى أبي القاسم التوّزيّ، ويعود إلى إطرائه ووصف عقله ورجاحته، فهو أهل أن يعتمد عليه:

١١٦ - واشددَنْ راحتيك بالصاحب المُسعِد يومَ البليّة الغمّاءِ

١١٨ - كأبي القاسم الذي كلّ ما يملك للمعتفين والخُلَطاءِ

١٢٤ - باسطُ الوجهِ، ضاحكُ السنّ بسامٌ على حينِ كرهِه والرضاءِ

١٢٦ - ولـــه فكرة يُعيــدُ بهـــا الأمواتَ في مثلِ صــورةِ الأحيـــاء

١٣٣ - وسيوفُ العقول أمضى من الصَّمصام في كفّ فارسِ الغبراءِ

هكذا تتوالد القصيدة داخلياً، أو بمعنى آخر تعيش حياة داخلية متسقة، تسودها عاطفة واحدة وينظمها فكر (عقل) واحد، وهي تعتمد حقاً على الأقيسة المنطقية وفق المنطق الأرسطي، من مقدمة كبرى إلى مقدمة صغرى فنتيجة. والفكرة الواحدة التي تدور عليها القصيدة التي زادت على الخمسين ومئة بيت هي الصداقة والصديق، وهذا لم نعهده في أي قصيدة عباسية من قبل.

أما القصيدة الثانية فهي في المغنية " شاجي"[٤١]، وهي نموذج للقصيدة المتوسطة إذ تبلغ ستة وأربعين بيتاً، وتحقق وحدة عضوية بارعة. يبدؤها بالحديث عن حبه لها، وما يعانيه من شجو هذا الحب:

١ - شَجْوُ قلبي من سائر الخَلق شـاجي　　　لـــيس للقلـــب دونَهـــا مـــن مَعـــاجِ

٢ - أفردتْها فـــي القلـــب أفـــرادُ حُـــسْنٍ　　　خُلقَـــــتْ وحــــــدها بـــــلا أزواجِ

ويعلّل حبه لها بانجذابه إلى جمالها الساحر، فيصف محاسنها الجسدية والنفسية، فتتجلّى لنا في أبهى حلّة وأزهى منظر:

٦ - يتلقّـــاك فـــي الغلائـــل منهـــا　　　وجهُ شمسٍ وجسمُ دُمّيـــةِ عـــاجِ

٧ - أسبلتْ من ذُراه جَعْـداً أثيثـــاً　　　جـــائزاً حـــدَّ متنِهـــا الرجـــراجِ

٨ - جارِيـــاً فـــوق متنِهـــا جِريـــةَ المـــاءِ وإن كـــان حالِـــكَ الأمـــواجِ

٩ - فهـــي أمـــا الـــسِّراجُ منهـــا فوهّـــاج وأمـــا الظـــلامُ منهـــا فـــداجي

١٤ - حدّدت طَرْفَها وعيداً لـــصبٍّ　　　صرعتْه بطرفهـــا وهـــو ســـاجي

ثم يتوجّه إلى خطابها، بل إلى التضرّع إليها لترفق به حباً، ويعود إلى وصفها في لوحة رمزية، من خلال تصويره للغزالة الراتعة في القلب:

---

(٤١) الديوان: ٢/٤٨٧+.

٢٢ - **ليت شعري أسِحْرُ عينيكِ داءُ القلبِ أم نارُ خدِّكِ الوهّاجِ**

٢٥ - **شادنٌ يرتعي القلوبَ ببغداذَ ولا يـــرتعي الخلا بالنباجِ**(*)

ثم يصف الإطار الطبيعي لهذه اللوحة، فشاجي تقبل عليهم في الربيع المختال، فيساوقها صنعاً وأثراً، ويختال اختيالها، وهو يضفي على النفس حبوراً آخر، فيكتمل المشهد الإنساني والطبيعي، ويعمّ الفرح وتصدح أوتار الآلات الموسيقية وتتلألأ كؤوس الخمرة لتضيء الليل، إنها ليلة السعد والفوز:

٣١ - **أقبلــتْ والربيـــعُ يختـــالُ فـــي الـــرُّوض وفـــي المُـــزْن ذي الحَيـــا الثجّـــاجِ**

٣٤ - **فظللْنـــا فـــي نُـــزْهتَينِ وفـــي حُـــسنين بـــين الأرمـــالِ والأهـــزاجِ**

٣٥ - **نغمةٌ تسحر القلوب، وضـــربٌ هـــو بـــين الترتيـــل والإدراجِ**

٣٧ - **ونعمنـــا بليلـــة لـــيس للهـــمّ لـــديها قِـــرىً ســـوى الإزعـــاجِ**

٣٨ - **قـــد جعلنـــا الكـــؤوس فيهـــا وجعلنـــا الأكـــفّ كـــالأبراجِ**

٤٥ - **يا لها ليلـــةً قـــضَينا بهـــا حـــاجـــاً وإن علّقَـــتْ قلوبـــاً بحـــاجِ**

٤٦ - **رفعتنـــا الـــسعودُ فيهـــا إلـــى الفـــوز فكانـــتْ كليلـــةِ المِعـــراجِ**

فنرى القصيدة قد تنامت تنامياً سببياً، إذ بدأت بوصف حبه لشاجي، وهذا ما استدعى وصفها ليكون علّة لحبها، ثم يصور قدومها ويصفها من جديد، كيف أقبلت عليهم في مجلسهم وجعلت ليلهم بهجة وسروراً بغنائها وعزفها.

إن الوحدة العضوية في قصائد ابن الرومي تعبّر عن التصاقه بجسد القصيدة، يبثّها زفراته وأنفاسه، وتعبّر عن اتحاده الحار بتجربته في الحياة والفنّ، وهذا سر صدق شعره، إذ قلّما نجد عنده شعراً متكلّفاً؛ إن شعره هو نفسه، وهذا سرّ نجاحه أيضاً.

(*) الخلا: الرطب من النبات. النباج: موضع قريب من البصرة.

الفصل الثاني

الخيال والصورة الفنية في شعر ابن الرومي

اشتهر ابن الرومي عند النقّاد العرب القدماء بالوصف، وبأنه شاعر الاختراعات والابتكارات، وقد حفلت كتب الأدب القديمة بنماذج كثيرة منها، نجد ذلك في "ديوان المعاني" لأبي هلال العسكري، و"زهر الآداب" للحصري، و"كتاب الأشباه والنظائر" للخالديين، و"المثل السائر" لابن الأثير، وغيرها من الكتب.

ويقول حازم القرطاجنّي مشيداً بابن الرومي: "ولابن الرومي في الإحاطة بالأوصاف والتشبيهات المجال المتسع"[(1)]، ولم يكن ابن الرومي مقدماً في معاصريه فحسب، بل كان النقّاد يفضّلونه أحياناً على من سبقه من الشعراء في مجال التشبيه، ومثال ذلك المقارنة بين تشبيهات أبي نواس وتشبيهات ابن الرومي، فقد ذكر الحصري بعض النماذج منها، كقوله: "ومن جيّد تشبيهات أبي نواس وقد نبّه نديماً للصبوح فأخبر عن حاله، وقال:

فقام والليلُ يجلوه الصباح كما ... جلا التبسّم عن غُرّ الثنيّاتِ

ولعلي بن العباس عليه التقدم بقوله:

يفترّ ذاك السواد عن يقَقٍ ... من ثَغْرِها كاللآلئ النسقِ

كأنها والمزاج يُضحكها ... ليل تعرّى دجاه عن الشفقِ

وفضل هذا الكلام على ذاك أن هذا قدّم لمعناه في التشبيه أيدته، ووطّأت له الآذان، وأصغت الأفهام إلى الاستحسان، وهي قوله: "يفترّ ذاك

(1) منهاج البلغاء وسراج الأدباء: ٢٢٠.

السواد عن يقق"[٢]. وقد أطرى الباقلاني في "إعجاز القرآن" والخالديان في "الأشباه والنظائر" تشبيهات ابن الرومي[٣].

والسؤال الذي يسطع هنا هو: هل كان الخيال في شعر ابن الرومي متميزاً وجديداً، وما طبيعة هذا الخيال؟

إن الإجابة عن هذا السؤال تدفع بنا إلى دراسة الخيال والصورة التي هي أهم عناصره من خلال إضاءة العلاقات البنائية التي تكوّنهما، وعند ذلك نقف على الأسرار الحقيقية لمظاهر التطور والتجديد في العملية التخييلية في شعر ابن الرومي.

الخيال:

يرى حازم القرطاجنّي أن الشعر "كلام مخيّل موزون، مختصّ في كلام العرب بزيادة التقفية إلى ذلك"[٤]، فالتخييل - فيما تقدّم- هو الذي يمنح الشعر هويّته، ويعرفه حازم بقوله: "والتخييل أن تتمثّل للسامع من لفظ الشاعر المخيّل أو معانيه أو أسلوبه أو نظامه، وتقوم في خياله صورة أو صور ينفعل لتخيّلها وتصوّرها، أو تصوّر شيء آخر بها انفعالاً من غير رؤية إلى جهة من الانبساط أو الانقباض"[٥]. وحازم يدرك الأثر النفسي للألفاظ والمعاني والأسلوب، وإيحاءاتها المباشرة وغير المباشرة، كذلك فإنه يجبّ فكرة سائدة عن الخيال هي الصدق والكذب، فقد نظر القدماء إليها من زاوية الأخلاق فلم يميّزوا بين الصدق الفنيّ والصدق الخلقي، لذلك وقفوا من الخيال أحياناً موقفاً ضدياً لأنه يمثّل في أذهانهم الكذب والمبالغة، أما حازم فلا يرى في التخييل صدقاً ولا كذباً وإنما هو عملية خلق فنّية لا علاقة لها بالصدق والكذب اللذين

---

(٢) زهر الآداب: ٢٧٦.

(٣) إعجاز القرآن: ٢١٨. الأشباه والنظائر: ٥٢/٢.

(٤) منهاج البلغاء: ٨٩.

(٥) نفسه: ٨٩.

لا يمثّلان حكماً فنيّاً، يقول: "فلذلك كان الرأي الصحيح في الشعر أن مقدّماته تكون صادقة وتكون كاذبة، وليس يعدّ شعراً من حيث هو صدق ولا من حيث هو كذب بل من حيث هو كلام مخيّل"(٦).

ويعرّف النقاد الخيال بأنه نشاط خلاّق، لا يستهدف أن يكون ما يشكّله من صور نسخاً أو نقلاً لعالم الواقع ومعطياته، أو انعكاساً حرفياً لأنسقة متعارف عليها، أو نوعاً من أنواع الفرار، أو التطهير الساذج للانفعالات، بقدر ما يستهدف أن يدفع المتلقّي إلى إعادة التأمل في واقعه، من خلال رؤية شعرية لاتستمدّ قيمتها من مجرّد الجدّة أو الطرافة، وإنما من قدرتها على إثراء الحساسية وتعميق الوعي"(٧). فهو إذاً فعالية المخيّلة في بناء عالم شعري بديل من عالم الواقع، وإن كانت عناصره مستمدّة منه، وهكذا يبدّد الشاعر القوانين الفيزيائية للوجود، ويمتلك قوانينه الخاصة التي تشكّل الواقع من جديد، وتجعله ملكاً للحواس جميعاً، ودفعة واحدة، وبهذا الفعل يكون الخيال الفني قد استطاع أن "يكسر الحاجز الذي يبدو عصياً بين العقل والمادة، فيجعل الخارجي داخلياً والداخلي خارجياً، يجعل من الطبيعة فكراً ويحيل الفكر إلى طبيعة، وهذا موطن السر في الفنون"(٨).

غير أن العقل في الخيال يظلّ يمارس تأثيراً كبيراً، فعلى الرغم من أن المخيّلة تستوطن اللاشعور، فإن فيضها يخضع لعمليات معقدة، تتيح للعقل أن يتدخّل فيها من أجل تنظيمها أو تحسينها، ولكنه - على كل حال - عقل غير صارم، بل إنه ينساق وراء المخيّلة، أو يسهم في دفعها إلى عوالم أغرب وأزهى، لما يضفي عليها من تحليلات ومقارنات واستنتاجات.

وقديماً كان الخيال عند الشعراء العرب يتناثر ويتفتّت، فهو قد يلبس البيت الشعري أو عدداً قليلاً من الأبيات، ذلك لأن القصيدة العربية كانت ذات

---

(٦) نفسه: ٦٣. كذلك: ٧١.

(٧) عصفور (جابر)، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب: ١٤.

(٨) ناصيف (مصطفى)، الصورة الأدبية: ٢٧.

موضوعات مختلفة وغير متدرّجة على الأغلب، ومعلقة امرئ القيس مثال ناصع لذلك، إذ ترتصف فيها المشاهد الخيالية دون رابط فكري ولا نفسي. وفي الشعر العباسي أسهم الموضوع الواحد في تنمية أثر الخيال، لأنه كان محطة للتأمل والتخيّل.

برز "المشهد" أو "اللوحة" في شعر ابن الرومي بروزاً واضحاً بحكم تكوينه النفسي والفكري، فهو لا يقدّم صوراً متناثرة ولكن يعرض مشهداً متكاملاً متنامياً، وهذا الأمر كان عاملاً حاسماً في جعل قصيدته تتسم بالوحدة العضوية، ولا يمكن أن ننسى هنا أيضاً تأثير الفلسفة والمنطق، لأن عناصر المشهد عنده تتوالد منطقياً، وتتنامى تنامياً سببياً، كما سنرى.

ولعل أبرز سمة في خيال ابن الرومي الابتكار والخلق، وهذا دليل على عبقريته الشعرية، وأنه متفرّد بعالمه الشعري، وقد يعتمد أحياناً على أفكار أو صور جاهزة، بحكم ثقافته الثرّة، وكذلك كان لأبي تمام تأثير واضح فيه، ولكنه مع ذلك ينفح في صوره روحاً جديداً، حتى تكاد تمّحي معالم القديم، وتبرز بصماته واضحة على أثره الشعري.

كان ابن الرومي وصّافاً بارعاً، ولكنه لم يكن ينفصل عن موضوعه، فهو مفرط في ذاتيته، عندما يتصرف في موقفه من العالم الخارجي ينظر إليه من خلال نفسه، بل إنه كان يتنفّس عبر مشاهده الفنية، ويتّحد بقصيدته اتحاداً قلّ نظيره في الشعر العربي.

وما يميّز خيال ابن الرومي أنه كان "طفولياً"، أي إنه كان يبتهج بالعالم الخارجي، ويندهش بتفاصيله، لذلك كان يهتم بتتبّع دقائق اللوحة ملاحقاً عناصرها مقلباً وجوهها، مظهراً انفعاله ببراءة، فهو يتقرّى ويتفهم ويندهش. ومثال ذلك هذه اللوحة التي يرسمها للشيب، فهو يحشد فيها الألوان والعناصر والحركة، فسواد الشعر إصابة النبال أهدافها، أما الشيب الأبيض فهو فرار اللون (الطرائد) كالظباء البيض، ومن العجيب أن الإنسان يقبل رمي الشباب الذي يصيب مراميه، ولاسيما

النساء، أما المشيب فيجافى على الرغم من أنه لم يرتكب جرماً ولم يقتل طريدة، هذه هي خطوط اللوحة العامة التي تقدمها هذه الأبيات[٩]:

٧ - ورفيفُ السوادِ كالرَّشْقِ بالنَّبل، ولوحُ البياضِ كالإنباضِ

٨ - ذاك يصطادك الظباءَ وهذا   تتداعى ظباؤه بانفضاضِ

٩ - عجباً للشباب يَرمي فيُصْمي   وظباءُ الأنيسِ عنه رَواضي

١٠ - والمشيبُ البريءُ يُعرَض عنه   أو يُلاقَى بجَفْوةٍ وانقباضِ

ونلاحظ أن العقل لم يزل يمارس الرقابة، على الرغم من أنه لا يحدّ من حركة المخيّلة، ولكنه يمدّها بمعانٍ جديدة، ويوجّهها في اتجاه معيّن.

ولعل ابن الرومي من أخصب الشعراء خيالاً، لأنه ينضح من ثقافة واسعة وذاكرة قويّة، وإحساس وشعور حادّين، ولنورد مثالاً آخر، فقد وصف الشعراء منذ القديم النساء اللواتي يضعن البراقع فتظهر أعينهن من وراء الوصاوص، ولكن ابن الرومي يأتي لينضح جميع ما بقي في زوايا نفوس الشعراء من تفاصيل المشهد، ويضيف إليه عناصر جديدة تؤثر في النفس تأثيراً قوياً، يقول[١٠]:

٤ - يصُنَّ وجوهاً كالبدورِ وَضاءةً   لهنّ ضياءٌ من وراء الوصاوصِ

٥ - قَرى ماءَه فيهنّ عشرين حجة   نعيمٌ مقيمٌ ظلُّه غيرُ قالصِ

٦ - كأن عيونَ الناظرين توسّمت   بهنّ شموساً من وراء نشائصِ

ونرى كيف تتلاحق التفاصيل، فالوجوه الوضيئة تضيء حقاً من وراء الوصاوصِ، لأن ماءها هو ماء النعيم وماء الشباب (عشرين حجة)، وهي تبدو في هذه الحال كالشموس التي تطلّ من خلال مزق الغيم الرقيق، والمشهد مألوف عند الشعراء ولكنه عند ابن الرومي يولد من جديد، وتظهر عليه ملامح العصر ورقّة طبعه.

(٩) الديوان: ١٣٨٨/٤.

(١٠) الديوان: ١٣٦٦/٤.

وقد يؤدّي مشهده في إطار حواريّ، وهي سمة بارزة في شعره أيضاً، فيبعث الحياة في عناصر اللوحة، ويؤنْسِنُ هذه العناصر، وهو ما يسمى "التشخيص"، ويرى د. شوقي ضيف أنه أخذ التشخيص من أبي تمّام(١١)، يقول(١٢):

١٥ - وإذا قامت إلى ملعبهـــا   كمَهــاةِ الرمل في رَبْرَبِها

١٦ - سألت أردافُها أعطافَها: هل رأت أوطأ من مَرْكَبِها؟

هكذا نراه يطوّر اللوحات القديمة ويمنحها أبعاداً جديدة، غير أنه يخلق في أغلب الأحيان لوحاته الخاصة وعالمه الشعري المتميّز.

ومن أهم وسائله في رسم مشاهده الخيالية الصورة الفنية التي تعدّ بؤرة إشعاع خيالي، تأتلق أحياناً كثيرة ونادراً ما تخبو أو تنطفئ، والصورة نتاج لفاعلية الخيال، ولا تعني فاعلية الخيال نقل العالم أو نسخه بل تعني إعادة التشكيل، واكتشاف العلاقات الكامنة بين الظواهر، والجمع بين العناصر المتضادّة أو المتباعدة في وحدة(١٣).

فلنبحث إذاً هذا العنصر الأساس في بناء الخيال، وهو الصورة الفنية.

الصورة الشعرية:

لم يعرف القدماء مصطلح "الصورة الفنية"، ولكن المشكلات والقضايا التي يثيرها المصطلح الحديث ويطرحها موجودة في التراث، كما يقول د. جابر عصفور(١٤)، فبحثوا في التشبيه والاستعارة والكناية... ولكنهم لم يدخلوا إلى أعماق الصورة الفنية، ولم يحدّدوا ظلالها النفسية والاجتماعية والفكرية، وربما يعود ذلك إلى أنهم وجدوا فيها زينة بيانية لا أكثر، في حين أن الصورة لا تنفصل عن التجربة الشعورية، فهي مظهر من مظاهر العملية الفنية والحياة الداخلية للقصيدة.

---

(١١) الفن ومذاهبه في الشعر العربي: ٢٠٧.

(١٢) الديوان: ١/١٥٩.

(١٣) عصفور (جابر)، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب: ٣٢٦.

(١٤) نفسه: ٧.

وقد أعطى القدماء المتلقّي دوراً ضئيلاً في مشاركة المبدع تلك المتعة الفنية التي تحملها الرسالة الشعرية، في حين أن الإبداع عملية تقوم على العناصر الثلاثة: المبدع (المرسل)، المتلقي (المرسل إليه)، الخطاب (الرسالة)، وإهمال أحد هذه العناصر يودي بفاعلية الصورة الفنية وأهميتها، فإذا كان المبدع يقدّم صورة فنية عبر رسالته الشعرية فإنه يضمّنها الكثير من أسرار شخصيته وفنه وفكره، غير أنه لا يقدّم هذه الأسرار بوضوح تام، بل إنه في أحيان كثيرة لا يعي هو نفسه رسالته التي قد يكون للاّشعور أثر أساس فيها. والمتلقّي يستقبل هذه الرسالة من حيث ذاته أيضاً، وربما لاقت أصداء في نفسه، أو أثارت مكامن مشاعره وأفكاره، أو أوحت إليه بمشاعر أو أفكار جديدة، وتحرّض فيه عملية التداعي التي تسهم في إتمام وظيفة الصورة، فيقوم المتلقّي بترميم عناصر الصورة الغائبة في الرسالة، فيشارك بالضرورة في عملية الإبداع وتؤدي الرسالة هدفها.

والصورة الفنية الشعرية هي: "تشكيل لغوي، يكوّنها خيال الفنان من معطيات متعدّدة، يقف العالم المحسوس في مقدّمتها"[١٥]، فهي نتاج لفاعلية الخيال، والعنصر المشعّ في بنية القصيدة، ومن خلالها تتكثّف العاطفة وتتوهّج، فهي أهم أدوات الشعر، إلى حدّ يصح فيه القول: "إن بناء الشعر هو بناء صوري"[١٦].

والصورة تعيد خلق الواقع وفق قوانين الخيال لتزيد من إحساسنا به، فهي - كما يقول سي دي لويس - "انسحاب عن الحقيقة من أجل التفاعل الأفضل معها، ولذلك فإن كل صورة ناجحة هي علاقة لقاء ناجح مع الحقيقة"[١٧].

والصورة في شعر ابن الرومي تقوم بوظيفتها الفنية والنفسية والفكرية، وهي ليست حلية للزينة في أغلب الأحيان، ولكنها الخيط الأجمل والأهم في نسيجه الشعري، لذلك نرى دراسة الصورة الفنية في شعره تقفنا على جانب مهم من

(١٥) البطل (علي)، الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري: ٣٠.

(١٦) اليافي (نعيم)، مقدمة لدراسة الصورة الفنية: ٤٠.

(١٧) لويس (سي دي)، الصورة الشعرية: ١١٤.

تجربته الشعرية ومظاهر التطوّر والتجديد فيها، من خلال البحث في أنواع الصور عنده وخصائصها البنائية.

وقد قدّم ابن الرومي صوره في نمطين: صورة تقوم على التعبير العقلي، يصف فيها حالة ما أو موقفاً ما، هي الصورة العقلية، وصورة تقوم على التشكيل الفني، وفق مستويين أو أكثر، مستوى الواقع المراد تصويره (م. ت) والآخر مستوى الخيال أو الصورة (م. ص)، وهي الصورة الفنية.

أ- الصورة العقلية:

وهي من أهم مميزات شعر ابن الرومي، لأنها مظهر مباشر لتكوينه العقلي، فقد كان لاهتمامه بالفلسفة وتبنّيه منهج المعتزلة في التفكير والتحليل أثر كبير في اعتماده على هذا النمط من التصوير.

والصورة العقلية - كما يرى ساسين عساف- ليست وليدة الإحساس المباشر، وإنما هي وليدة شاعرية مركّبة من خيال وفكر، وإنها صادرة عن العقل والتفكير[١٨]، وقد حدّد لها عناصر تقوم على الوحدة القائمة على الالتحام والتناسب والإشراق، وعلى توافق الأجزاء والتوازن بين جزئي الصورة، والإيقاع، والجمع بين الأضداد[١٩].

وهذه الصورة كثيرة الورود في شعر ابن الرومي، نراها في معظم قصائده، وهي ما يسميها إيليا حاوي بالوصف النفسي التأليفي الذاهل[٢٠]، ومن ذلك قوله في عتاب التوزّي[٢١]:

٢٦ - أجزاءُ الصديق إبطاؤه العِشْــوة حتى يظلّ كالعَشْــواءِ

٢٧ - تاركاً سعيَه اتكالاً على سعيك دون الصِّحاب والشُّفَعاءِ

٢٨ - كالذي غرّه السرابُ بما خيّلَ حتى هَراقَ ما في السقاءِ

---

(١٨) الصورة الشعرية ونماذجها في إبداع أبي نواس: ٣٨.

(١٩) المرجع السابق نفسه: ٣٨.

(٢٠) ابن الرومي: فنه ونفسيته: ٩.

(٢١) الديوان: ٦٥/١.

فنرى المشبّه (الصديق) لا يختلف كثيراً عن المشبّه به (الذي غرّه السراب)، فهو إنسان مثله أيضاً، لا مفاضلة بينهما وإنما يشبه حالاً بحال دون أن تفقد الصورة وهجها النفسي، في تشبيه تمثيلي يقوم على علاقة عقلية بحتة بين طرفي التشبيه، والصورة لم تخرج من إسار الواقع، إذ لم يحدث تحوّل من المشبّه إلى المشبّه به، وبمعنى آخر ليس هناك مستويان متناقضان في بنية الصورة.

ومن ذلك قوله في المديح(٢٢):

١٤١ - نَعـدُّ معايبـاً للغيـثِ شـتّى وما فـي جُـودِ كفّـك مـن مَعـابِ

١٤٢ - وجدنا الغيثَ يهدمُ مـا بنينـا سـوى الخـيَم المبـدّى والقِبـابِ

١٤٤ - ويحتجبُ الـضياءُ إذا سـقانا ومـا ضـوءٌ بجُـودِك ذو احتجـابِ

١٤٦ - تجود يداك بالذهَبِ المـصفّى إذا مـا الغيـثُ علَّـلَ بالـذهابِ

وهو هنا لا يشبّه الممدوح بالغيث، وإنما يقارن بينهما مقارنة عقلية منطقية، ويجعل الممدوح متفوّقاً على الغيث، وبذلك يبطل أثر التشبيه، ونحن عندما نقول: "فلان أشجع من الأسد" لا نشبّه ولكن نقارن من أجل توكيد صفة الشجاعة، لأن طرفي الصورة هنا مستويان مستقل كل منهما عن الآخر، والصورة الفنية تعتمد على توشيج المستويين، مستوى الواقع ومستوى الخيال، أو مستوى التصوير ومستوى الصورة.

وفي رثائه لابنه يقول(٢٣):

٣٨ - وأنت وإن أُفرِدتَ في دارِ وَحْشَةٍ فإني بدار الأنسِ في وَحشةِ الفردِ

يقيم الصورة على أساس المقارنة بين حالين، مشحونة بالانفعال النفسي، فالابن وحيد في قبره بين الموتى، والأب وحيد في حزنه واستيحاشه بين الأحياء، وما هي إلا حالة نفسية تسرّب إليها العقل والمنطق.

وفي قوله في المديح(٢٤):

---

(٢٢) الديوان: ٢٦٢/١- ٢٦٣.

(٢٣) الديوان: ٦٢٧/٢.

(٢٤) الديوان: ٦٢٢/٢.

١٢٥ - ولـه بعدَ نِعمةِ الرَّفدِ نُعمى　　　فوق نُعمى الرُّقادِ بعد السُّهودِ

لا يشبّه الرفد بالرقاد بل يقارن بين تأثير كل منهما، فإذا الراحة تجمع بينهما، فالصورة هنا تعتمد على الأثر النفسي وفق تلك المعادلة العقلية الغريبة القائمة بين الرفد والرقاد، وهما أمران معنويان.

والخيال في هذا النوع من الصور مراقب دوماً من العقل، والصورة العقلية تثير متعة عقلية ونفسية، ولكنها لا تفسح في المجال للحلم أن يأتلق في أعماق المتلقي، وإنما هي حالة تأمّل عقلي وتداعيات فكرية عرف بها ابن الرومي. وينبغي أن نشير هنا إلى أن هذا النمط من الصور موجود في شعر جميع الشعراء بنسب متفاوتة، غير أنه ازدهر وبرز في شعر ابن الرومي إلى حدّ أوشك فيه أن يكون طابعاً مميّزاً له، وكذلك نشير إلى أن صنيع ابن الرومي فيه يختلف عن صنيع أبي تمّام على الرغم من بروز الجانب العقلي عند كليهما، فأبو تمّام كان مأخوذاً بالغموض، والصورة العقلية تتّسم بالوضوح، فلذلك كان وجود هذا النوع قليلاً في شعره، وأبو تمام وظّف العقل في تعزيز جموح المخيّلة، وعبّر عن الأفكار بالتشكيل اللغوي الفني، في حين قدّم ابن الرومي صوره بوساطة الأفكار، وبوضوح وجلاء.

ب - الصورة الفنية:

الصورة الفنية معادلة ذهنية طرفاها الواقع والخيال، وهي تشكيل فني للواقع يعيد خلقه ويعمّق إحساسنا به، وهي تؤثّر في النفس تأثيراً عظيماً، لأنها تضيء خبايا اللاشعور، وتوقظ الأحلام، وتقدّم متعة فنية عظيمة. ويؤكّد د. عز الدين إسماعيل أن مصدر الصورة الشعرية هو اللاشعور[٢٥]، فهي بذلك تلخّص التجارب الفكرية والنفسية للمبدع، ويلقي المحيط الخارجي ظلاله عليها، خصوصاً أن اللاشعور يختزن الخاص والعام في حياة صاحبه. ولا تعني الصورة نسخ

---

(٢٥) التفسير النفسي للأدب: ٧٤.

الواقع نسخاً حرفياً، وإنما تعيد بفضل الخيال تشكيله، واكتشاف العلاقات الكامنة بين الظواهر وتجمع بين العناصر المتضادّة أو المتباعدة في وحدة(٢٦).

وإذا عدنا إلى معادلة الواقع / الخيال، فإننا نجد الصورة تتصرف فيها عبر شكلين: التشبيه والاستعارة، وهما ركنان أساسيان عند القدماء، والأول منهما يعني المقارنة بين شيئين(٢٧)، وعند ذلك لا تخرج الصورة من دائرة الواقع، لأن طرفيها يحافظان على استقلالهما، وهي تتسم هنا بالوضوح، ولعلّ هذا هو السبب الذي دفع القدماء إلى عدّ التشبيه علامة التفوق والبراعة(٢٨)، وقد كان الشعراء يتباهون بجمعهم أكثر من تشبيه في الصورة الواحدة، ونوّه النقّاد القدماء بذلك، فقد أثنوا على امرئ القيس الذي شبّه شيئين بشيئين، وافتخر بشّار بن برد بأنه شبّه ثلاثة أشياء بثلاثة أشياء، بل إن ابن الرومي نفسه كان يحرص على التفوّق في هذا النوع من التشبيه لينال إعجاب النقّاد، وقد أورد الثعالبي طرفاً من ذلك، قال: "قد لفّق ابن الرومي بين أوصاف شجر الأترجّ وخصائصه، وهي أن رائحته توجد في عوده وورقه ونوره، كما توجد في حمله ولا يعرف مثله في سائر الشجر، فقال:

كلُّ الخِلال التـــي فـــيكم محاســـنُكم ... تشابهَتْ منكمُ الأخـــلاقُ والخلِـــقُ

كأنكم شجرُ الأتـــرُجِّ طـــابَ معـــاً ... حملاً ونَوْراً وطابَ العُودُ والـــورَقُ

وحكى أبو عثمان الناجم، قال: "كان ابن المدبّر يبغض ابن الرومي ولا يعجب بشعره فمرّ بأذنه هذان البيتان فاستحسنهما، وسأل عن قائلهما، فأخبِر بأنه ابن الرومي، فقال: قد أحببته"(٢٩).

أما الاستعارة فهي "بنت الحدس، والحدس تعاطف يتجاوز المشابهة ولا يتقيّد بها، فضلاً على أن هذه المشابهة تقيّد بما هو خارجي ظاهري"(٣٠)، والصورة

---

(٢٦) عصفور (جابر)، الصورة الفنية: ٣٠٩.

(٢٧) المرجع السابق: ١٧٢ - ١٧٣.

(٢٨) العسكري، كتاب الصناعتين: ٢٣١.

(٢٩) كتاب التوفيق للتلفيق: ٣١ - ٣٢.

(٣٠) ناصيف (مصطفى)، الصورة الأدبية: ١٤٠.

الاستعارية تمزج بين الواقع والخيال حتى لكأنهما شيء واحد، فإذا ابتعدت عن دائرة الواقع كثيراً فهي استعارة تصريحية، أو كما يقول البلاغيون يصرَّح بالمشبه به ويحذف المشبه، وإذا ظلّ للواقع فيها حضوره مع تغلغه بالخيال فهي استعارة مكنية، أي إننا نحذف المشبه به ونبقي شيئاً من لوازمه يدلّ عليه ونبقي المشبه، وبتعبير آخر، فإن التركيب الاستعاري يجعل الواقع خيالاً (تصريحية)، أو يجعل الخيال واقعاً (الاستعارة المكنية).

وتسهم الصورة بمختلف أنواعها في نسج المشهد الخيالي، وتؤدي وظائف فنية ونفسية متعددة، يمكن أن نسمي ذلك آلية الصورة الفنية، يتّضح ذلك في هذا المثال، قال ابن الرومي يصف السحاب(٣١):

١ - متهلّـــلٌ زجِــلٌ تحـــنُّ رواعـــدٌ	**فـــي حَجرتيـــهِ، وتـــستطيرُ بـــروقُ**
٢ - ســدّت أوائلُـــه ســبيلَ أواخـــر	**لـــم يـــدرِ ســائقُهنّ كيــف يــسوقُ**
٣ - فــسجا وأســعدَ حالبيـــه بـــدِرّةٍ	**منــــه ســــواعدُ ثــــرّةٌ وعــــروقُ**
٤ - وتنفّستْ فيه الــصَّبا فتبجّــسَتْ	**منـــــه الكُلـــــى، فأديمُـــــه معقـــوقُ**
٥ - حتى إذا قُــضيت لقيعــانِ المَــلا	**عنـــه حقـــوق بعـــدهنّ حقـــوقُ**
٦ - طفقــت روايــاه تجــرّ مزادَهــا	**فــوق الربــا، ومزادُهــا مــشقوقُ**
٧ - وتضاحكَ الروضُ الكئيبُ لصَوبه	**حتـــى تفتّـــقَ نَـــورُه المرتـــوقُ**
٨ - وتنـــسّمت نفحاتُــــه فكأنّـــه	**مِـــسْكٌ تـــضوّعَ فـــأرُه مفتـــوقُ**
٩ - وتغــرّد المُكّــاءُ فيـــه كأنّـــه	**طـــرِبٌ تعلّـــل بالغنـــاءِ مـــشوقُ**

نلاحظ في هذه القصيدة البديعة في شعر الطبيعة العربي أن الصورة أسهمت إسهاماً مهماً في بناء القصيدة وحمل الأفكار والمعاني، وقد شحنت هذه الصور بألوان البهجة والفرح التي هي حبور الشاعر نفسه بالطبيعة، فالسحاب متهلّل

---

(٣١) الديوان: ١٦٤٤/٤.

زجل، والصبا تتنفّس ارتياحاً، والروض يتضاحك بعد كآبة ويعبق فيه العطر، وتغرّد الطيور طرباً؛ هذا هو الانطباع الأول الذي يتدفّق من هذه الصور التي تتشارك في رسم الفرح الداخلي في القصيدة. وقد أسهمت الصور في رصد الحركة في المشهد، فأضفت عليه حياة وحيوية، فإذا السحاب يتدافع في الأفق كالقطيع، وإذا مزاداته تتفرّى ويتدفّق منها الماء، ويجرّها فوق الربا ليوزّع خيراته، أما الأفعال التصويرية (تضاحك، تنسّمت، تغرّد) فما هي إلا استكمال لرعشة الفرح التي تنامت في القصيدة.

أما المستوى التصويري للقصيدة، أو الخيال، فهو الحياة والخصب، وذلك من خلال تشخيص السحاب، وازدحام الصورة بالعناصر الحية (النوق أو الغنم الحلوب)، وكان فعل المطر ساحراً فقد أحيا الأرض، وجعل عناصرها حية أيضاً، فالروض والطير بشر وعشّاق يتضاحكون ويتغنّون.

ومن جهة أخرى، نرى الصور - وقد كانت ذات طبيعة استعارية - تشكّل وحدة تصويرية، تتوالد من خلال تداعي المخيّلة، فالأفق بالسحاب يصطخب فرحاً ونشاطاً، والريح تسوق الغمام كالقطيع، ليتوقّف هنيهة فيحلب قطيعه فوق الأرض العطشى، ويرويها مما يحمل من قرب مزّقتها الريح فسالت ماء غزيراً، ثم يتابع رحلته إلى بقاع أُخَر مخلّفاً وراءه براعم الزهر والأطيار المنتشية بالغيث العميم.

لم تكن الصور إذاً حلة للزينة معلّقة بجسد القصيدة، ولكن كانت حياة القصيدة وروحها الجميل، فهي تعانق المعنى عناقاً شديداً.

ولننبش لاشعور الشاعر، فنجد صوره تبوح برؤية حضارية، فقد كان بدء المشهد يعتمد على عناصر بدوية (سائق القطيع وما يحمل معه من المزاد)، أما نهاية المشهد فقد كانت مدنية (مسك تضوّع فأره)، فالشاعر يعود إلى حضاريته وإلى روحه العباسي، وفي ذلك دلالة على انتماء الشاعر إلى الحياة الحضارية، وتعبير لاشعوري عن سيرورة الزمن نحن الأفضل.

إن بنية القصيدة متماسكة تماسكاً قلّ نظيره في الشعر العربي، وهي تعتمد على الحركة، حركة مكانية وأخرى زمانية، وهي تشي بتوثّب ذات الشاعر واندغامه بالحياة، وما الشعر في نهاية المطاف إلا انعكاس من مرآة روح الشاعر.

ويحسن أن نقارن عالم ابن الرومي التصويري بعالم أبي تمّام في الموضوع نفسه، لنتعرف الفرق بين آلية الصورة عند كليهما. يصف أبو تمام سحابة فيقول(٣٢):

١ - ديمةٌ سمحةُ القِيادِ سَكوبُ ... مستغيثٌ بها الثرى المكروبُ

٢ - لو سعت بقعةٌ لإعظامِ نُعمى ... لَسعى نحوَها المكانُ الجديبُ

٣ - لذّ شؤبوبُها وطابَ فلو تسـ ... ـطيعُ قامت فعانقتْها القلوبُ

٥ - كشفَ الروضُ رأسَه واستسرّ المحلُ منها كما استسرّ المُريبُ

يلتقي الشاعران أكثر مما يفترقان، آخذين في الحسبان تتلمذ ابن الرومي على أبي تمّام، فالبنية في الأبيات استعارية تعتمد على التشخيص، إذ يؤنسن الشاعر الطبيعة ويحمّلها المشاعر الإنسانية، واللوحة هنا مفعمة باللذة والبهجة، فقد اعتمد على الصور الافتراضية (لو سعت...، لو تسطيع) وهو ما يوحي بأنه يبقى خارج المشهد وقد دفعه إلى ذلك التكلّف الذي عرف عنه، فإن افتراض الصورة يقلّل من وهجها وفعاليتها، في حين وصف ابن الرومي المشهد الطبيعي على أنه منجز متحقّق، فكان خياله بديلاً كاملاً من الواقع، وظلّت الصور في لوحة أبي تمّام مرصوفة لأن الصور الافتراضية لا يشترط فيها العلاقة المباشرة بغيرها من الصور، وإنما تأتي لتأكيد معنى من المعاني، في حين كانت متنامية مترابطة عند ابن الرومي بسبب تلك الحركة الزمانية المكانية التي أشرنا إليها.

ومن هذه المقارنة البسيطة نخلص إلى القول إن صور ابن الرومي كانت مظهراً من مظاهر التصاقه بقصيدته التي تمثّل الحياة والتجربة، أما أبو تمام فكان يعيش عالمه الشعري منفصلاً بعض الشيء عن تجربته الواقعية، وقد يكون اختلاف ظروف حياة الشاعرين سبباً في ذلك، ففي حين كان أبو تمام يعيش في بلاطات الخلفاء والوزراء والأعيان، كان ابن الرومي يتجوّل في أسواق بغداد ويتلمّس نبض الحياة اليومية معظم وقته.

---

(٣٢) ديوان أبي تمّام: ٢٩١/١.

ويظهر الاختلاف أجلى في موضوعات أخر، كالغزل، إذ نجد أبا تمام يذهل عن موضوعه، وينصرف إلى مجاهل مخيّلته يعتصر أسرارها، فيقول في مقدمة غزلية(٣٣):

٣ - خفّتْ دموعُك في إثر الحبيب لـدُنْ خفّتْ من الكثُب القضبانُ والكثُبُ

٤ - من كلّ ممكـورةٍ ذابَ النعـيمُ لهـا نَوْبَ الغمام فمنهلٌّ ومنسكبُ

فالصور في البيتين على إشراقها تتعثّر بأسلوب لغوي وعر، وتخبو فيها العاطفة، وكان انشغاله بالمجانسة بين (خفّت = أسرعت) و(خفّت = رحلت)، وبين (الكثب = تلال الرمل) و(الكثب = الأرداف)، حاجزاً أمام توهج عاطفة الحزن والجزع، وانشغاله باستكمال صورة الغمام المنهل والمنسكب أبعد الذهن عن الفكرة الأساسية (ذاب النعيم لها).

أما ابن الرومي فلم تكن الصورة عنده إلا تصعيداً لحالة عاطفية، أو شعور يعيشه ويطْبق عليه، كقوله متغزّلاً(٣٤):

٢ - ظبيٌ دعا قلـبَ هـائمٍ كلـفٍ مـؤتمرٍ قلبُـه بمـا أمـرَهْ

٣ - يؤنسُه حسنُه ويوحشُه قبحُ أفاعيلِه إذا نكـرَهْ

٢٤ - شـيّبني مِن هـواه ما نهَـكَ الجسمَ، فماذا ترونَـه نكـرَهْ

٢٩ - فرُبَّ شيبٍ بعاشـقٍ وبِلـىً قـد بـرأ اللهُ منهما كِبَـرَهْ

٣٠ - ما شيّبت رأسَه السنونَ ولا أبلتْـه بـل حَـرُّ وجدِه صهرَهْ

هكذا تتّحد الصور عند ابن الرومي بحياته، وتحمل وهج آلامه وأفراحه، فتتضمّخ بالعاطفة القوية، وهذا ما لا نجده عند أبي تمّام الذي يبقى في أغلب الأحيان خارج لوحته الفنية.

ودراسة الصورة الفنية عند ابن الرومي دراسة بِنَوية توضح تقنياته الفنية التي يعتمدها في خلق عالمه الشعري، لأن الصورة تشكيل لغوي، وهي تنحرف

(٣٣) ديوان أبي تمام: ٢٣٩/١.

(٣٤) الديوان: ٩٣٥/٣- ٩٣٦.

باللغة عن مسارها المألوف انحرافاً كبيراً، ولذلك لا بدّ لنا من دراستها من حيث هي فعالية لغوية، تعبّر تعبيراً شديداً عن وعيه لجماليات الصورة، وعن ثقافة واسعة أسهمت في تعميق أسلوبه التصويري، وهذا يقودنا إلى إلقاء الضوء على بنية الصورة في شعره، لأنها كانت عنصراً مهماً في القصيدة، ليست غايتها التزيين ولا الإلصاق، وإنما تؤدي وظيفة بنَوية تسهم في رصّ عناصر القصيدة، وتماسك وحدتها العضوية، كما رأينا سابقاً.

بنية الصورة:

الصورة، بنَوياً، تعبير لغوي عن تراسل بين لفظين أو عن تراسل بين علاقتين[٣٥]، فهي فاعلية لغوية، إذ إن اللغة وحدها هي الحامل لمنظومة الأفكار والتصوّرات في العمل الأدبي، وهذا يعني أن دراسة العلاقة اللغوية في الصورة تؤدي بنا إلى استكناه عالمها الثرّ الحافل بمعطيات نفسية وفكرية واجتماعية.

وقد تكون الصورة مشابهة إذا ربطنا بين عنصري الصورة (المشبه والمشبه به) بالأداة، أو مماثلة إذا كانت بلا أداة، والفرق بين المشابهة والاستعارة يكمن في أن المشابهة تتوجّه بالخطاب إلى المخيّلة بوساطة العقل، في حين تقصد الاستعارة إلى الحساسية بوساطة المخيّلة[٣٦].

أ- التراسل اللفظي:

يقول ابن الرومي في وصف الليل[٣٧]:

١- رُبَّ ليلٍ كأنــه الــدهر طــولاً　　　قــد تنــاهى فلــيس فيــه مزيــدُ

٢- ذي نجــومٍ كــأنهنّ نجــومُ الــشيبِ ليــست تــزولُ لكــن تزيــدُ

---

(٣٥) عكام (فهد)، بنية الصورة في شعر أبي تمّام: مجلّة التراث العربي (الكويت)، العدد ١١-١٢، ١٩٨٣.

(٣٦) المرجع السابق نفسه: ٢٦٨.

(٣٧) الديوان: ٦٩٢/٢.

يقيم الشاعر علاقة مشابهة بين لفظين (ليل - دهر) وفق الرَّوْسم التالي:

ش . ت ⟵⟶ ش . ص

(الليل) (الدهر)

و (ش . ت) هي الشيء المراد تصويره وهو هنا "الليل"، أما (ش . ص) فهو الشيء المتخذ صوّة أو عمدة وهو في البيت "الدهر"، وقد ربط العنصرين مشبك (مش) أو(أداة) وهو هنا "كأنه"، ويلتقي العنصران في نقطة نسميها نقطة التلاقي (ن . ت) وهي "الطول" في البيت، وقد تكون اسماً كما هي هنا، أو فعلاً كما في البيت الثاني في قوله: "ليست تزول". و(ن .ت) تحقق وحدة العنصرين دلالة، فهي غاية الصورة وهدفها، ويسميها البلاغيون "وجه الشبه".

وقد يكون التراسل اللفظي مماثلة إذا ترابط اللفظان ترابطاً خبرياً، كما في قوله: "أنت بحر" في البيت(٣٨):

٣ - أنت بحرٌ، ومن له تجتبي الأموالَ بحرٌ لجانبيه عُبابُ

فالمماثلة هنا توازي بين مستويي الصورة: الممدوح - البحر، فكلاهما يحمل معنى الهيبة والعظمة والغنى والكرم، والمماثلة ذات فعل جدلي، إذ يكون فيها (ش . ص) / البحر هدفاً، ثم يرتدّ الذهن إلى (ش . ت) / الممدوح ليكون الهدف الأخير، ويمكن أن نعبّر عن ذلك بالسهم ذي الاتجاهين (⟵⟶) وهذا ما لم يذكره النقد البلاغي الذي يقف عند غاية التشبيه في المشبه به، مع أن المشبه هو الهدف الأخير في الصورة. ويكون التراسل مماثلة إذا كان الترابط إضافياً، كقوله: "زبدة الرأي" في البيت التالي(٣٩):

٢٨ - إذا استشاروه جاء من كثب بزُبدةِ الرأيِ دون مخّاضه

وميزة ابن الرومي أن صوره ملاحقة دوماً بالتفاصيل التي يفتقها العقل غالباً، فهو لم يكتف بالصورة (زبدة الرأي) التي تعبّر عن حصافة الممدوح واتزانه

---

(٣٨) الديوان: ٢١٠/١.

(٣٩) الديوان: ١٣٧٦/٤.

العقلي، ولكن أضاف إليها صورة أخرى مرتبطة بها ارتباطاً عقلياً (دون مخّاضه)، وهو نقيض الممدوح إذ يرهق ذهنه ليصل إلى الرأي السديد، وقد كانت الأولى كافية أما الثانية فهي توكيد لها في مخيّلة المتلقّي، وقد استدعتها الصورة الأولى.

وعندما تكون العلاقة بين العنصرين تضادية، فإنها تصبح "قِراناً"، يعبّر عنه الرَّوْسَم التالي:

أ ∩ أ بحيث أ ≠ أ

مثل قوله السابق: "زبدة الرأي"، لأن لفظ "الزبدة" محسوس مادي، أما "الرأي" فهو مجرّد. ومثل هذه العلاقة كثير في كلام العرب، وهو يعبّر عن تجاربهم في الحياة وما تلقيه من ظلال على لغتهم، وغير خافٍ أن الصورة السابقة ذات جذر اجتماعي فهي مستمدّة من حياة البداوة، من مخض اللبن وأخذ الزبدة. وإذا كانت الألفاظ العربية قد عبرت في رحلة طويلة من المادي إلى المعنوي، فإن التراكيب اللغوية سارت معها في الرحلة ذاتها، كقولنا: "زبدة الرأي"، "قرن الشر"، "حبل المودة"... إلخ.

وابن الرومي يكثر في شعره من المماثلة، ولاسيما الإضافية، لأن هذه المماثلة توحّد بين العنصرين المتضادّين، وهي تؤكّد أثر الفنّ السحريّ، وتتفق مع نفسية ابن الرومي المتناقضة وفكره الجدليّ.

وقد يأخذ التراسل اللفظي شكل بنية ثلاثية، كما في قوله(٤٠):

١٩ - والظلمُ مخذولةٌ كتائبهُ تُضرَب أدبارُها وتُكتَسعُ

ويوضح الصورة الفنية فيه الرَّوْسم التالي:

ش . ت = | ش . ص |
⋮ | |
| ش . ت | — ش . ص

(٤٠) الديوان: ١٥٣١/٤.

الظلم = كتائب = إبل * (مضروبة ذليلة)

ونلاحظ أن العنصر الثالث غائب في الخطاب، وقد دلّت عليه إشارة (قرينة) لغوية. والنقد البلاغي القديم ينظر إلى هذه الصورة على أنها مؤلفة من جزأين: (الظلم - الكتائب) و(الكتائب – الإبل)، وهذا يقلّل من شأن الصورة ذات البنية الثلاثية لأن المخيّلة هنا لا تتجزّأ، إذ إن كل عنصر فيها يستدعي الآخر، وهذا الانتقال من عنصر إلى آخر يؤجّج المتعة، ويحفّز الخيال في وثبات ذهنية متلاحقة.

وقد يكون التراسل اللفظي تحويلاً (استعارة) تنحرف فيه اللغة عن عملها الوظيفي، وفي التحويل نحن أمام غياب (ش . ص) أو المشبه به ونرمز له بـــ (*)، أو إضمار (ش . ت) أو المشبّه، وفي كلتا الحالتين نمارس عملية إعادة بناء لأركان الصورة أو ترميماً لها، وهي عملية تزيد من مشاركة المتلقّي في العملية الفنية وهو ما يبعث في نفسه متعة شعورية كبيرة، ففي قول ابن الرومي[٤١]:

٦ - فالبسِ العفوَ والمعافاة ثوباً وعلى الكارهينَ ذاك العفاءُ

نصل إلى الرَّوْسم القائم على الشكل التالي:

ش . ت = ش . ص*

العفو = ثوب*

والقرينة هنا فعلية (البس)، وهي التي أوحت إلينا بالعنصر (ش . ص). وقد تكون اسمية كما في قوله: "مفتراً" في البيت التالي[٤٢]:

١ - غدا الدهر مفترّاً أغرَّ المضاحكِ عن ابن عبيد الله تاج الممالكِ

ونجده يكثر من حذف المشبه (ش . ت) مستخدماً أسلوب النداء، كما في قوله يرثي الجارية بستان[٤٣]:

---

(٤١) الديوان: ٧٨/١.

(٤٢) الديوان: ١٨٦٢/٥.

(٤٣) الديوان: ٩١٩/٣.

٨٠- يا شمسَ زُهرِ الشموسِ يا قمــرَ الأقمارِ يا زهرةَ الزُّهَرِ

والجدير بالذكر أنّ (ش . ص) / المشبه به يعبّر عن (ن . ت) نقطة التلاقي أو وجه الشبه، لأنه يختزن طاقة التخييل في التحويل. وقد يحذف المشبه في غير النداء، كقوله(٤٤):

٣- وأصبحتِ الظبــاءُ مجانبــاتٍ جنابَــك مـــا لهـــا فيـــه بغـــامُ

٤- وقد يألفنَني ومعـــي ســـهامي فمـــا هـــذا النفّـــار ولا سِـــهامُ

ففي كل بيت صورة وفق الروسمين:

ش. ت = ش. ص ، ش. ت = ش. ص

النساء* = ظباء جمال الشباب = سهام

ومثل ذلك إضمار المشبّه (ش . ت) حين يصف قصائده، وهذا يتكرر في شعره، لأنّ "القصيدة" تملأ وجدانه فلا حاجة إلى التصريح بذكرها، وهذا تحفيز لذهن المتلقّي ليهتمّ بها.

ب- التراسل بين العلاقات:

يصل ابن الرومي في التراسل بين العلاقات إلى ذروة التخييل، إذ تصبح الصورة رحبة الأرجاء تحتاج إلى تأمل أكثر، وهذا يقتضي متعة فنية أكبر، لأن مشاركة المتلقّي تزداد فيسهم في إعادة بناء العالم التخييلي، من خلال عملية ترميم الصورة التي يقوم بها بفاعلية أكثر. والشكل العام لتراسل العلاقات يتمّ وفق الرَّوْسم التالي:

م . ث أ ⟷ ب

||

م . ص أَ ⟷ بَ

---

(٤٤) الديوان: ٦/٢٢٨١.

فالعلاقة هنا تقوم بين مستويين لا عنصرين، أحدهما المستوى المراد تصويره (م . ت)، وهو يعبّر عن مستوى الواقع، والثاني هو المستوى المتّخذ صوّة، الذي يدلّ على مستوى الخيال، وفي كل مستوى تتواشج العناصر وتتبادل التأثير. وإذا أخذنا البيت التالي لابن الرومي(٤٥):

٢٦٨ - وحاكةُ شعرٍ أحسنوا المدحَ فيكمُ   بما امتثلوا ممّا فعلتم وجوّدوا

وجدنا الصورة تقوم على الرَّوْسم التالي:

م . ت   الشعراء*   ⟵⟶   الشعر الحسن (القصائد المدحية)

||

م . ص   الحاكة   ⟵⟶   النسيج الجيّد*

فالصورة تقوم على تراسل بين مستويين، الأول هو العلاقة بين الشعراء والشعر الحسن، والثاني هو العلاقة بين الحاكة والنسيج الأنيق الجيّد، ولنا أن نتخيّل نقطة التلاقي التي يشي بها الفعل "أحسنوا"، فهي إذاً الجودة أو الكمال أو الجمال.

ونرى الشاعر قد حذف من كل مستوى عنصراً واحداً، وأبقى قرائن عقلية تدل عليه، والمتلقّي يقوم بترميم الصورة من جديد بإضافة العناصر الغائبة، وكلما زاد عدد هذه العناصر المضمرة زادت الصورة كثافة وجمالاً، وهذا ما يجعل المتلقي يشارك المبدع في عملية الإبداع مشاركة أكبر، وفي الصورة السابقة نستطيع أن نردّ بعض عناصرها إلى أصولها الحضارية والفنية، فحياكة النسيج عملية إبداعية أيضاً، وهي تدل على البراعة بله التطور الحضاري، وكأن الشاعر يدرك في أعماقه أن التجديد الشعري ذو مظهر حضاري، بل هو مرتبط به.

وقد يكون هذا التراسل قائماً على المشابهة، كقوله(٤٦):

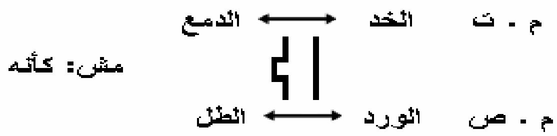
وخدُّها من قَطْرِه مُخضلٌّ   كأنّـــه وردٌ عليـــهِ طلٌّ

---

(٤٥) الديوان: ٦٠٢/٢.

(٤٦) العسكري، ديوان المعاني: ٢٥٦/١ (والبيت ليس في ديوانه).

وفق الرَّوْسم التالي:

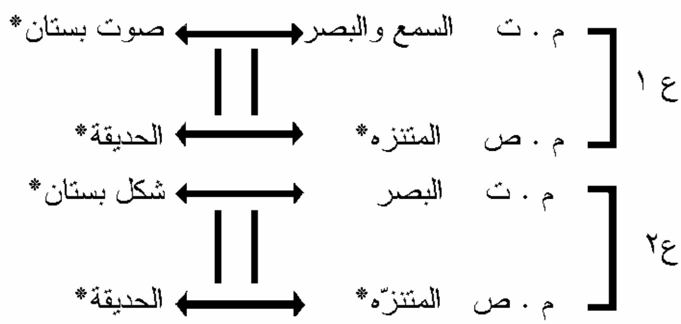


ولو تركنا هذه الصورة للنقد البلاغي لما وجد فيها أكثر من تشبيه، تشبيه شيئين بشيئين، في حين أن التحليل البنَوي يظهر حركية الصورة وإيحاءاتها النفسية، لأنه يرتّب فعالية المخيّلة وفق مستويين، في الأول نقف على مشهد الخدّ الدامع، وفي الثاني يتحول المشهد إلى آخر مشابه له دون أن ننسى الأول، إنها حركة انتقال مشحونة بالعاطفة، بالرقة والضعف والجمال والألوان والنداوة.

وقد تأخذ الصورة في شعر ابن الرومي شكل "ثنائية مزدوجة"، وهي الصورة ذات العلاقتين المتشاركتين في رسم المشهد الفني، كقوله في رثاء المغنية "بستان"(٤٧):

٥٩ - بستانُ: أضحى الفؤادُ في ولَهٍ   يا نزهة السمع منه والبصرِ

وروسمها على الشكل التالي:



ونلاحظ أن معظم عناصر الصورة غائبة في الخطاب الشعري، وهذا الغياب سرّ جمال الصورة وتكثيفها وإيحاءاتها، والرَّوْسم يكشف أسرار العلاقات

(٤٧) الديوان: ٩١٨/٣.

الداخلية والعلاقتين الأساسيتين (ع١ - ع٢)، ويمكن أن نجملها في ما يلي: يراسل الشاعر بين حاستي السمع والبصر، إذ تلتقيان في مستوى الصورة (م . ص)، وليس هذا غريباً على شعراء العصر العباسي منذ بشار بن برد، ويحقق الشاعر هذا الاتحاد بين السمع والبصر من خلال حالة الذهول الذي اعترته، فأبعدت رقابة العقل عليه، يشي بذلك قوله: "في ولَهٍ"، فكان إحساسه نابعاً من القلب وحده (الفؤاد)، وبذلك يصبح السمع والبصر داخليين أو باطنيين، فيحقق معادلة صعبة تجمع بين حاستين، ونقطة التلاقي بينهما هي حالة النشوة والحبور. والحبور الذي يعبق بين أضلاع الصورة يتمثّل في حالة التنزّه التي كانت مظهراً من مظاهر الحياة العباسية الرغيدة، إذ كانت الحدائق منتشرة تستقبل العشاق وأهل المرح واللهو، والشاعر يتنزّه في سحر المغنية التي يصادف أن يكون اسمها "بستان" أيضاً، فيمنح القصيدة حركة هادئة فيها تأمل وتروٍّ ورقّة، فنرى جميع العناصر في الصورة تتضافر في خلق عالم شعري متناسق يفيض جمالاً وعذوبة.

وهذه البنية نادرة في شعره، فإننا لم نجد في ما اخترناه من عينة صورةً ذات ثلاثة مصاريع التي تكثر في شعر أبي تمّام بوضوح.

أنماط الصورة الفنية(٤٨):

تُظهر أنماط الصورة الفنية في شعر ابن الرومي مزاجه الإبداعي وتكوينه النفسي والفكري، وهي أنماط جديدة في معظمها، نجدها في شعر أبي تمّام وتيار التجديد، وبعضها تقليدي مبثوث في شعر القدماء.

وفي ما يلي أنماط الصورة الفنية وفق تسلسلها الزمني من حيث وجودها في الشعر العربي:

---

(٤٨) اعتمدنا في تعريف أنماط الصورة على مقالة د. فهد عكام بعنوان "أنماط الصورة في شعر أبي تمّام"، مجلة التراث العربي، ع١٨، السنة الخامسة، ١٩٨٥.

١ - الصورة الحسية:

وهي توطّد علاقة موضوعية تقوم على تراسل بين شيئين محسوسين، وتبقى كلية في نطاق المحسوس، وهذا النمط هو الأكثر انتشاراً في الشعر العربي قاطبة، وشعر ابن الرومي بخاصة، ومثال ذلك قوله(٤٩):

٢ - وقبّلت أفواهاً عذاباً كأنها   ينابيع خمر حُصِّبت لؤلؤَ البحرِ

غير أن ابن الرومي يتفرّد بهذا النوع من الصور حين يشحن العناصر المادية المؤلفة للصورة بطاقة إيحائية لا نجدها عند غيره إلا نادراً، فهو لم يشبه الأفواه العذبة بالخمر فقط، ولكن جعلها ينابيع خمر لتوحي بالصفاء والبرودة، وهي الصفة المحببة في الرضاب، ولكي يقنعنا بهذا النقاء جعل الينابيع محصبة بلؤلؤ البحر، ولفظة "اللؤلؤ" توحي كذلك بالنقاء والجمال والبياض والنفاسة، أما لفظة "البحر" التي استدعتها لفظة اللؤلؤ فتوحي بالطهارة في الموروث الإسلامي، وهو ما يزيد في نقاء اللؤلؤ وصفائه، هكذا تكتمل عنده الصورة بجميع إيحاءاتها، على الرغم من امتعاض أبي هلال العسكري من استخدامه تعبير"لؤلؤ البحر"، إذ رأى فيها كلاماً زائداً لا وظيفة شعرية لها(٥٠)، ولا نرى ذلك لأنه لو قال: "حصى" بدلاً من اللؤلؤ لاختلف الإيحاء وخفتت الصورة، فليست هذه الينابيع عادية ولكنها ذات سحر خاص.

ومن الصور الحسية تلك التي تجسّم المجرّد، وهي كثيرة عند ابن الرومي، كما في قوله يمدح سالم بن عبد الله بن عمر(٥١):

١١٤ - إن يرتدِ الحمدَ سالمٌ رجلاً   فإنه قبل حلمه ائتزرهْ

فيجعل المجرّد (الحمد) شيئاً مادياً (الثوب - المئزر)، وكذلك قوله(٥٢):

---

(٤٩) الديوان: ٩١٢/٣.

(٥٠) كتاب الصناعتين: ٤٧٢.

(٥١) الديوان: ٩٤٢/٣.

(٥٢) الديوان: ٩٦١/٣.

٢ - كرىً طار عن عيني فحلّق صاعداً   فأتبعه طرفي فأمعن في النفَرِ

فالصورة (كرى = طير) تجسّم المجرّد، وهنا يتفرّد ابن الرومي بين الشعراء العرب عندما يرسم مشهداً متكاملاً هو امتداد للصورة: (طير - حلّق صاعداً - أتبعته طرفي - أمعن في النفر)، إذ إنه لم يكتفِ بوصف الكرى بالطير، وإنما صوّر حالات هذا الطير الذي يبتعد في الأفق، وكذلك الكرى قد جفا عينيه، وكلما حاول أن يتمكّن منه فرّ وابتعد، فيمكننا القول هنا إن ابن الرومي في صوره الحسّية يتميّز في أنه يجعلها سلسلة من المشاهد الحسية يدعو بعضها بعضاً، وقد عرفنا أنه كان يهتمّ بالتفاصيل بسبب تكوينه الفلسفي المتمثّل في حبّه للاستقصاء والجدل، وتكوينه النفسي المتمثّل في ارتكاسه السريع لكل صغيرة وكبيرة.

والصورة الحسّية من خلال ألفاظها وسيلة إلى تنشيط الحواس وإلهابها، كما يقول د. عز الدين إسماعيل(٥٣). وابن الرومي يختار ألفاظه وفق مزاجية خاصة، لذلك تكون تعبيراً صادقاً عن حالته النفسية.

٢ - الصورة التجريدية:

وهي التي تعبّر عن شيء محسوس أو مفهوم من المفهومات بكلمة مجرّدة، وهي غزيرة في شعر ابن الرومي، لأنها تناسب ميله نحو التجريد العقلي، وأخبار تطيّره تدعم هذا الرأي، والتطيّر بحد ذاته نوع من التجريد للوقائع. وهذا النمط من الصور يقلّ عند أبي تمّام أو غيره من الشعراء، أما عند ابن الرومي فإنه يكثر في هجائه، لأن هذه الصور وسيلة لإدهاش سامعيه، وهي مظهر من مظاهر تجديده، عندما يسعى إلى ابتكار المعاني الجديدة غير المألوفة، كما في قوله(٥٤):

٤٨ - فتىً وجهُه كالهجرِ لا وصلَ بعدَه   وأما قَفاهُ فهو وصلٌ بلا هجرِ

أو قوله في الهجاء أيضاً(٥٥):

٢١ - أيا غلطاً في الخلق لا من إلهِهِ   ولكن من الدهرِ الذي ربما غلطْ

---

(٥٣) التفسير النفسي للأدب: ٧٠.

(٥٤) الديوان: ٣/٩٦٤.

(٥٥) الديوان: ٤/١٤٣٧.

والصورتان (وجهه كالهجر - أيا غلطاً) تقومان على التأثير النفسي، فالهجر معروف لدى المتلقّي بكل تفاصيله الشعورية، وكذلك الغلط، وما عليه سوى أن ينقل هذا التأثير إلى المهجوّ، لتصبح الصورة لاذعة تؤدي غايتها.

وقد يورد هذا النمط في غزله أيضاً، كقوله(٥٦):

٥٥ - يتّخذُ الحلْيَ كالنميمةِ لا الزينةِ من حُسنِه الذي جهرهْ

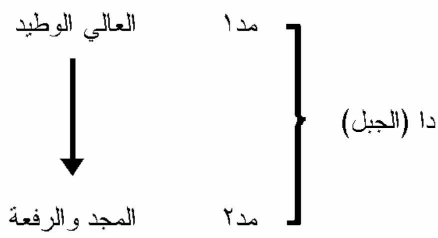
ليظهر عدم مبالاة تلك المرأة بعاشقيها، فهي لا تتخذ الحلي زينة لأنها في غنى عنها، ولكن لتعرّف الآخرين وجودها من خلال وسوسة الحلي الذي ينمّ عنها، واستخدامه لفظة "النميمة" يدل على براعة فنية لأنه مستمدّ من عالم العلاقات الغرامية، حيث الوشاية والدسيسة والنميمة، ليقدم صورة المرأة المتبرّجة في عصره مضيئاً عالمها النفسي.

٣ - الصورة الرمزية:

ويكون حامل المعنى في الصورة الرمزية حسياً يرمز إلى موضوع مجرّد، كما في قوله(٥٧):

١٥٧ - وبعدُ فإنني في مُشمَخِرٍّ   عصائبُ رأسِه قِطَعُ الضَّبابِ

فقد رمز بالجبل المشمخرّ العالي للمجد والرفعة والعظمة، فإن الدالّ "الجبل" يقدم هنا مدلولين: مد١ (العالي الوطيد)، مد٢ (المجد)، ويتحول المدلول الأول إلى الثاني في مخيّلة المتلقّي كما يلي:



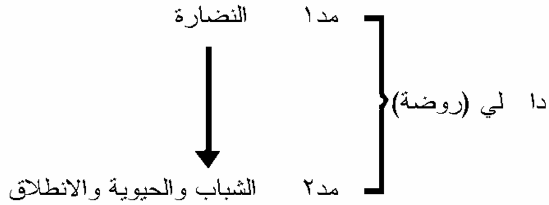
(٥٦) الديوان: ٩٣٨/٣.

(٥٧) الديوان: ٢٦٣/١.

أو قوله: "لي روضة" في البيت التالي[٥٨]:

٩ - أيـــامَ لي بين الكـــواعب روضـــة فيهـــا غديرُ

وروسمها:



والصورة الرمزية إطلالة على أعماق الشاعر، فقد جاء بالروضة والغدير تعبيراً عن ظمئه للجمال والشباب، وقد استمدّ عناصر الصورة من بيئته وحياته، فهي لصيقة بنفسه.

٤ - الصورة الرمزية الإيحائية:

وهذه الصورة تعتمد على ألفاظ تترك في النفس إيحاء ما بتأثير اللون أو الحالة، كقوله[٥٩]:

٤٢ - آراؤك البيضُ تَهديهم وتشفعُها   آلاؤك الصّفرُ ما الأيدي بأصفارِ

فلفظة "البيض" رمز للصفاء والنقاء، وهي توحي بمعاني الخير والطمأنينة، وهو ما يدل على اتّزان الممدوح وصفاء سريرته ونقاء نفسه، ولفظة "الصفر" رمز للعطاء والذهب، وتوحي هذه الكلمة بالبذل والسخاء.

وقد تتغيّر رمزية اللون بحسب الموقف، فالأصفر لون الموت أيضاً، في حين أن الحمرة تعني النضارة والطفولة، كما في قوله يرثي ابنه[٦٠]:

---

(٥٨) الديوان: ٨٩٧/٣.

(٥٩) الديوان: ١٠٢٣/٣.

(٦٠) الديوان: ٦٢٥/٢.

١٠ - ألحَّ عليه النزفُ حتى أحاله إلى صُفرةِ الجاديِّ عن حُمرةِ الوردِ

٥ - الصورة الافتراضية:

وهي الصورة التي تفترض تحقيق المستحيل، ويتوصّل إليها عبر الأدوات (خال - كأن - كأنما - لو - ...)، ويكون الخيال فيها على الأغلب ضعيفاً لأن تلك الأدوات تقلل من إمكانية حدوثه، وتكمن قدرة الشاعر في جذب المتلقي وإيهامه في براعة التصوير وطرافته وجدته، وابن الرومي ابن بجدتها، غير أن هذا النوع من الصور ليس كثيراً في شعره، كقوله يهجو مغنياً(٦١):

٤ - تخالُه أبداً من قُبح منظرِه مجاذباً وتراً أو بالعاً حجراً

٥ - كأنه ضفدعٌ في لجّة هرمٌ إذا شدا نغماً أو كرّر النظرا

فالمهجو لن يكون بالعاً حجراً ولا ضفدعاً، وتأتي الأداتان "تخاله" و"كأنه" لتسوّغا هذه الصورة في ذهن المتلقّي الذي لا يلبث أن ينسى ذلك، فيمتزج في لحظة الواقع بالخيال لطرافة الصورة، فتؤدي الصورة وظيفتها قبل العودة من العالم الافتراضي إلى الواقع، ويقرن ابن الرومي كعادته القبح المعنوي (الغناء) بالقبح الشكلي (المنظر).

ومن ذلك قوله(٦٢):

٤٢ - لو أنه وسَمَ الرياضَ بجُودِه أَمِنَتْ حدائقُها من التصويحِ

إن الأداة "لو"، تخفّف من وقع المبالغة في الصورة، وتقرّبها إلى نفس السامع ليقتنع بها بعد ذلك بتأثير وجود الممدوح الذي يحفظ الحياة من الفقر، كما يحفظ المطر النبات من التصويح.

٦ - الصورة الوهمية أو السريالية:

وهي صورة تقوم على إحساس باطني بالأشياء، وينفلت فيها الشاعر من إسار الواقع، ليترك اللاشعور يفيض دون رقابة عقلية، والسريالية قديمة

---

(٦١) الديوان: ١٠٩٢/٣.

(٦٢) الديوان: ٥٣٨/٢.

في الذهنية الإنسانية، وما النقوش القديمة كالنقوش الفرعونية والبابلية والإغريقية إلا بعض منها.

وإذا تأملنا الصورة في البيت التالي(٦٣):

٧٥- إذا حاضت الأفواهُ من مدحِ جاهلٍ لئيمٍ، فما أضحت بروحِك حُيّضا

فإننا نحس بتقزّز الشاعر من مديح غيره من الشعراء، وقد برز ذلك من خلال الصورة "حاضت الأفواه" التي ترتبط في ذهن الشاعر بالنجاسة.

وكذلك قوله في الثقال(٦٤):

١- ليس حمدُ الجفونِ في مَرْيِها النومَ، ولا نفيِها أذى الأقذاءِ

٢- إنما حمدُها إذا هي حالت بين طَرْفِ العيونِ والبُغَضاءِ

فالصورة "مريها النوم" تختزن قدراً عظيماً من الظمأ للراحة، وقد تجسّم النوم في ناقة يدرّ ضرعها نعاساً، وهي صورة لا يتقبّلها العقل لبعد العلاقة بين النوم والناقة على صعيد الشعور، ولكن لاشعور الشاعر هو الذي وحّد بينهما في طقسه الحلمي اللامعقول.

نخلص إلى القول إن ابن الرومي تفرّد بصوره العقلية بسبب علاقته الوطيدة بالفلسفة والمنطق، وكانت صوره الفنية تعتمد على التراسل بين الألفاظ والتراسل بين العلاقات، وإن كان النوع الأول أكثر في شعره، لأنه يعتمد في نسيجه الشعري على تداعيات العقل أكثر من اعتماده على المخيّلة، على الرغم من أنه أجاد في فنّه وأبدع في صوره، غير أن ذلك لم يكن سمة بارزة له، ولكن اعتمد وصفه - وهو الوصّاف المشهور - على معطيات العقل، وعلى تداعيات لغوية وصوتية، سنأتي إلى بيانها في الفصل التالي.

---

(٦٣) الديوان: ١٣٨٧/٤.

(٦٤) الديوان: ٦٠/١.

الفصل الثالث

اللغة الشعرية عند ابن الرومي

إن دراسة لغة ابن الرومي الشعرية تكابد إشكالية خاصة، لأن اللغة الشعرية عنده ذات مستويات تبتعد أو تقترب من "الشعرية"، وهذا ما سيجشّمنا عناء إطلاق الأحكام الحذرة على لغته، لأننا نحتاج إلى دراسة نصية دقيقة، ليس هنا مجالها، فالعلاقات اللغوية لا تتبين وظائفها، ولا تبرز شعريتها إلا في سياق القصيدة، ومع ذلك تبقى هناك سمات عامة في شعر ابن الرومي يمكن أن نقف عند عناصرها.

من الظواهر اللافتة في شعره "التناص"، ومع إيماننا بأن التناص عام عند الشعراء، بل الناس جميعاً، لأن اللغة تتناسل مما قبلها، فإن التناص المقصود هنا خاص جداً، ونعني به الاقتباس والتضمين، والمعاني المطروقة، وبعض الأساليب، وقد يكون منها السرقات الشعرية. وللتناص حضور شديد في شعر ابن الرومي، فقد كان واقعاً تحت تأثير لغة أبي تمّام، ولاسيما في مجال اللغة المجازية، فعن أبي تمّام أخذ ابن الرومي تراسل الحواس على سبيل المثال، كما في قوله(١):

١٢ - أعبقْتَهُ من طِيبِ ريحكِ نفحةً   كادت تكون ثناءَك المسموعا

وهذا يذكّر بقول أبي تمّام يصف قصائده(٢):

٨ - عبقاتٍ بالسمعِ تُبدي وجوهاً   كوجوهِ الكواعبِ الأترابِ

---

(١) الديوان: ٤/١٤٩٠.

(٢) ديوان أبي تمّام: ٤/٣٠٩.

غير أننا لا نغفل تأثيرات مهمة أخرى في شعر ابن الرومي، وهي التي سترافق مسيرته الشعرية، كالمنطق الفلسفي الذي أصبح فيما بعد الصفة الغالبة على شعره، وقد مرّت بنا شواهد على ذلك، وكاللغة القرآنية التي كادت لا تغيب عن شعره في جميع موضوعاته، وكثيراً ما كان ابن الرومي يضمّن شعره آيات قرآنية، أو يقتبس منها وصفاً أو لفظاً أو تعبيراً. ويورد العسكري مثالاً على ذلك فيقول: "... **(والقمر قدّرناه منازل حتى عاد كالعرجون القديم)**. أخذه ابن الرومي، فقال في ذم الدهر:

تأتي على القمر الساري نوائبُـــه ... حتى يُرى ناحلاً في شخصِ عُرجونِ

وأين يقع هذا من لفظ القرآن!"[٣].

والعسكري محقّ في تعليقه، لأن الشاعر لم يأخذ روح اللغة القرآنية هنا، بل استعار منها معنى وألفاظاً، ثم أطفأ بريقها بإقحامه زوائد لفظية، ولكن ابن الرومي في موضع آخر يتمثّل اللغة القرآنية ولاسيما في مطالع السور، كما في قوله[٤]:

١ - يومُ الثلاثاءِ، ما يومُ الثلاثاءِ ... في ذروة من ذرا الأيامِ علياءِ

وترك الشعر القديم بصمات على لغته أيضاً، حتى إنه يستعير عبارات الجاهليين أحياناً، كما في قوله[٥]:

١٤ - أتاني بظهرِ الغَيْبِ أنك عاتبٌ ... وتلك التي رحْبُ الفضاءِ لها ضَنْكُ

وجليّ أنه يسير في ظل النابغة الذبياني في قوله[٦]:

أتاني - أبيت اللعن - أنك لُمتَني ... وتلك التي أهتمُّ منها وأنصَبُ

ومن هذا المزيج، ومن روحه وذاته، تكوّنت لغته الشعرية المتميّزة، حتى كان لا يشبه أحداً في أسلوبه ولغته و"استرساله" الذي عرف به[٧].

---

(٣) كتاب الصناعتين: ٢٥١.

(٤) الديوان: ٧٦/١.

(٥) الديوان: ١٨٤٨/٥.

(٦) ديوان النابغة (تح: شكري فيصل): ٧٩.

(٧) انظر: الباقلاني، إعجاز القرآن: ١٢١. وكذلك: شلق (علي)، ابن الرومي: ملامح وأبعاد: ١٠٤.

وكان ابن الرومي واعياً للغته الشعرية، يختار مادتها وفق تصوّر واضح عنده، ويستشعر جمالها أو تأثيرها، ويأتي بها ممزوجة بفكره، مضمّخة بأنفاسه وهمومه، فإذا هي انعكاس لدواخله وامتثال لنوازعه. وفي كتاب "تاريخ بغداد" للبغدادي خبر منقول عن أحد حاشية القاسم بن عبيد الله الوزير، يملي فيه ابن الرومي على كاتب أبياته في وصف الخبّاز، ولمّا يصل إلى البيت الذي يقول فيه: " إلا بمقدار ما تنداح دائرةٌ"، يقول للكاتب: تنداح دائحة، وتندار دائرة(٨)، فهو كما ترى يتلجلج بين العبارتين، لأنه يصارع إحساسين، لأن العبارة الأولى تصوّر تنامي اتساع رقاقة العجين، والثانية تصوّر تكوّن شكلها، وهو يريد المعنيين، ومن أجل ذلك حلّ الأمر بأن جمع بينهما فقال في ديوانه: "تنداح دائرة"(٩).

لقد كان ابن الرومي نسيج وحده في لغته الشعرية، نحس بأنفاسه فيها، وباقتداره في تصريفها وتدويرها كيف شاء، ويطوّعها لموضوعاته ومعانيه، فيوهمنا بالسهولة وهي ليست كذلك، ويوهمنا بالتنغيم وهو ليس كذلك، إنه كما وصفه عبد الرحمن شكري (مع تحفظنا على قبح المثال) بأنه يستخدم الألفاظ "استخدام السيد الآمر لعبده محبوباً كان هذا العبد أو غير محبوب؛ أما البحتري فكان لا يقرب الألفاظ إلا كما يقرب المحب حبيبته"(*).

السمات العامة للغته الشعرية (الأسلوب):

لغة ابن الرومي الشعرية أهم ما يميّزه من الشعراء العرب، ومن هنا تأتي أهميته الفنية في أنه كان ذا صوت خاص به، وهذا قلّما يتوفّر إلا لقلة من الشعراء

---

(٨) البغدادي، تاريخ بغداد: ٢٣/١٢.

(٩) الديوان: ١١١٠/٣.

(*) شكري (عبد الرحمن): دراسات في الشعر العربي (مجموعة بحوث نشرت بالرسالة والثقافة والمقتطف والهلال وغيرها)، جمعها وحققها وقدم لها د. محمد رجب البيومي، الدار المصرية اللبنانية، ط ١، ١٩٩٤.

الأفذاذ، وانفراد الشاعر بلغة شعرية مظهر من مظاهر التجديد والتفرّد الفني. ويتجلّى ذلك عنده في السمات التالية:

١ - التقصّي:

نقصد بالتقصّي استكمال المعنى من جميع جهاته وجزئياته، وهو صورة من صور الإطناب المعروف في البلاغة، وتعود ظاهرة التقصّي في شعر ابن الرومي إلى أن عقله كان تحليليّاً، فهو يبسط أفكاره وفق أقيسة منطقية في استطرادات تهدف إلى توضيح المعنى، وهذا ما جعل شعره غريباً على الذوق العربي(١٠)، وهذه السمة في لغته الشعرية جعلت شعره نائياً عن الغموض(١١) الذي رفع لواءه أبو تمام.

وقد أدرك القدماء هذه السمة في شعر ابن الرومي ووجدوا فيها ضعفاً، كما جاء في كتاب "المصون في الأدب" للعسكري: "وأنشد أبو بكر محمد بن يحيى أبيات ابن الرومي:

ومُهَفْهَفٍ تمّتْ محاسنُه ... حتى تجاوزَ منتهى النفْسِ
تصبو الكؤوسُ إلى مَراشفِهِ ... وتهشُّ في يدِهِ إلى الجَسِّ
أبصرتُه والكأسُ في فمِه ... منه وبين أناملٍ خَمْسِ
فكأنها وكأنّ شاربَها ... قمرٌ يقبّلُ عارضَ الشمسِ

فقال أبو بكر: قد أحسن وملح، إلا أنه جاء بالمعنى في بيتين، واقتضى البيت الأول ديناً على البيت الثاني، وخير الشعر ما قام بنفسه، وكمل معناه في بيته، وقامت أجزاء قسمته بأنفسها، واستغنى ببعضها لو سكت عن بعض..."(١٢).

فنرى أبا بكر ينطلق من رؤية تقليدية ترى البيت وحدة معنوية مستقلّة، ولكن ابن الرومي، وهو شاعر الوحدة العضوية، لا يرى ذلك، وإنما ينظر

---

(١٠) حسن (محمد عبد الغني)، ابن الرومي: ٤١.

(١١) قصبجي (عصام)، نظرية المحاكاة في النقد العربي القديم: ٣٠١.

(١٢) المصون في الأدب: ٩. والأبيات في الديوان: ١١٧٥/٣.

إلى القصيدة على أنها كلّ واحد لا تنفصل أجزاؤه، ونحن نعدّ هذا مظهراً جديداً ومهمّاً في الشعر.

ويقارن الحاتمي في رسالته الموضحة(١٣) بين أبيات لابن الرومي، وبيت لأبي تمام يقول فيه:

إذا ما أغاروا فاحتوَوا مالَ معشرٍ ... أغارتْ عليهم فاحتوتْه الصنائعُ

فيعلّق الحاتمي قائلاً: "فتأمّل اختصار أبي تمّام لهذا المعنى وحسن عبارته عنه، فتعاطى ابن الرومي أخذه فلم يستطع استيفاءه إلا في أبيات يقتضي بعضها بعضاً وهي:

وما في الأرض أجودُ من شجاعٍ ... وإن أعطى القليلَ من النَّوالِ

وذلك أنه يعطيك ممّا ... تُفيء عليه أطرافُ العوالي

وحسبُك جودُ من أعطاك مالاً ... حواهُ بالطّرادِ وبالنِّزالِ

شرى دمَهُ ليَحْوِيَه فلمّا ... حواه هوى به حَمْدُ الرجالِ"

ويشير الحاتمي كما هو ملاحظ إلى علّة هذا الاستقصاء، وهي الوحدة العضوية التي تجعل الأبيات يقتضي بعضها بعضاً، ومردّ ذلك في رأينا أن أبا تمّام كان شاعر الصورة في حين كان ابن الرومي شاعر الفكرة، والصورة مكثّفة، أما الفكرة فهي ذات علاقات منطقية قد تحتوي في تضاعيفها على بعض الصور الفنية.

وقد كان ابن الرومي لا يأتي بمعنى حتى يستوفيه، ولا يدع فيه بقية لمستزيد، وذلك لأنه كان مأخوذاً بالعقل والمنطق، أو بمعنى آخر، إنه على غرار الفلاسفة مأخوذ بـ "الكلي"، فلا يقدّم "قضية" ناقصة، ولكن يسعى دائماً إلى وضع جميع الاحتمالات العقلية والمنطقية فيها، وهذا ما أشار إليه حازم القرطاجني، فوجد في سلوك ابن الرومي بلاغة بارعة، يقول: "وممّا ورد فيه مستوفى من جميع أركانه متمماً من جميع جهاته قول ابن الرومي:

---

(١٣) الرسالة الموضحة: ١٨٥. والأبيات في الديوان: ١٩٥٠/٥.

عفّـــى كلـــومَ زمـــاني ثـــمّ قلّمَـــه عني فأخفاه، ثمّ اقتصّ ما اجترحـــا

فلم يغادر ركناً من أركان المعنى إلا ذكره، فتمّ المعنى وجاء في نهاية البلاغة"[١٤].

ويرى حازم أن الاستقصاء "مستحسن في الجهات التي معانيها مع شرفها قليلة، فأما الجهات التي تكثر معانيها وليست كلها بشريفة بالنسبة إلى المقصد، فإنما يسوغ استقصاؤها في القصائد الطوال كقصائد ابن الرومي. فأما في القصائد القصار والمتوسّطة فلا يحسن إلا التخطّي إلى الأشرف، فالأشرف منها، كما وجب التخطّي أيضاً في المعاني والمناظرات إذا كثرت"[١٥]. وحازم هنا ينظر إلى ظاهر الاستقصاء ويربطه بالقصيدة الطويلة، ولا يرى فيه شكلاً من التعبير الشعري الذي يدلّ على نمط من التفكير أو الإحساس، في حين يرى أدونيس أن الاستقصاء تفترضه الكتابة، فلا يمكن أن نحكم على القصيدة الكتابية ذات المناخ التأملي حكمنا على القصيدة الشفوية[١٦].

إذاً، فظاهرة التقصّي مرتبطة إلى حدّ كبير بنمط تفكير ابن الرومي الفلسفي بالإضافة إلى عوامل نفسية وفنية تنشأ في ظلاله.

٢ - التكرار:

وهو مظهر آخر من مظاهر التقصّي والإطناب، ولكنه يرتبط بمعنى واحد، ويتجلّى في شعر ابن الرومي في مظهرين: أحدهما معنوي، إذ كان يعالج الموضوع نفسه أكثر من مرة، تدرّباً أو استيفاء للمعنى أو لضغط الفكرة عليه لعلاقتها بقضية مهمة في حياته، وفي ديوانه نماذج متعدّدة لذلك، كما في أبياته المشهورة التي يقول فيها[١٧]:

---

(١٤) منهاج البلغاء: ١٥٦.

(١٥) نفسه: ٢٩٤.

(١٦) الشعرية العربية: ٣٠.

(١٧) الديوان: ٥٨٦/٢.

١ - لما تُؤذِنُ الدنيا به من صُروفِها   يكونُ بكاءُ الطفلِ ساعةَ يولدُ

فيكرر المعنى ذاته في قصيدة أخرى، يقول فيها(١٨):

١ - لما تُؤذِنُ الدنيا به من صُروفِها   يكون بكاءُ الطفلِ ساعةَ يوضَعُ

وتلحّ عليه الفكرة ثالثة، فيقول(١٩):

٢١٣ - ما بكاءُ الوليدِ إلا لأمرٍ   حُقَّ من مِثْلِهِ مَشيبُ القذالِ

ومن ذلك تكراره لفكرة ظلم الدهر ورفعه الخسيس، وخفضه الشريف، كالبحر الذي يرسب فيه اللؤلؤ وتطفو فوقه الجيف، وجاء هذا المعنى في عدة قصائد(٢٠).

والمظهر الثاني للتكرار لفظي يقوم على تكرار الألفاظ لتوكيد المعنى أو الحالة النفسية، وهو كثير في شعره أيضاً، من ذلك قوله(٢١):

٣ - كيف العزاءُ عن الشباب، وغصنُه الغضُّ النضيرُ؟

٤ - كيف العزاءُ عن الشباب، وعيشُــه العيشُ الغريرُ؟

٥ - بانَ الشـــبابُ، وكان لي   نِعْمَ المُجــاورُ والعَشيرُ

٦ - بانَ الشــبابُ، فلا يــدٌ   نحــوي ولا عينٌ تُشيرُ

ونجد التكرار هنا يأخذ طابعاً فاجعياً، حتى ليغدو أشبه بالنواح، ولا غروَ في ذلك لأن الموضوع يتعلق بالشيب والشباب، فمن الطبيعي أن يندب ابن الرومي شبابه كأي فقيد غال، وفي البيتين الأولين يأتي التكرار متوازياً، وتسطع فيه كلمة "الشباب" لأنها مركز الاهتمام، أما الكلمتان الجديدتان في النص فهما صفتان متشابهتان أيضاً (النضير، الغرير)، فالحالة الفاجعية جعلته يراوح في معنى واحد فترة تساوي المسافة الزمنية التي تعبر بها موجة الحزن والجزع هذه، ثم تأتي

---

(١٨) الديوان: ١٥٥١/٤.

(١٩) الديوان: ٢٠٦٤/٥.

(٢٠) الديوان: ٤/ القصائد: ١٢١٠ - ١٢١٣ - ١٢٢٩.

(٢١) ٨٩٧/٣.

الموجة الثانية في بيتين، وهي أكثر إيلاماً لأنها مشحونة بالذكريات، وبإحساس عميق وجارح بالفقدان والحرمان، ولاسيما مع إقراره بتحقّق هذا الفقدان عبر الفعل المتكرر "بان"، الذي يدلّ على أن الزمن أنجز فعله القاسي.

واللافت للانتباه أن هذا التكرار يكثر في حالة التصعيد النفسي، كالحزن الشديد أو اللوم الشديد أو الفرح الشديد إلى غير ذلك من انفعالات مفرطة، كقوله يعاتب القاسم الذي لا يعطيه إلا النزر اليسير وهو البحر الفيّاض(٢٢):

٢١- ويا عجبا، والدهرُ جمٌّ عجيبُــهُ　　أيُسكر ماء حين لا تُــسكرُ الخمــرُ؟

٢٢- ويا عجبا، والدهرُ جمٌّ عجيبُــهُ　　أيُنْبِتُ طَلٌّ حــين لا يُنبــتُ القَطْــرُ؟

٢٣- ويا عجبا، والدهرُ جمٌّ عجيبُــهُ　　أيُقمر نجــمٌ حــين لا يُقمــرُ البــدرُ؟

٢٤- ويا عجبا، والدهرُ جمٌّ عجيبَــهُ　　أتُبهرُ نــارٌ حــين لا يُبهــرُ الفجــرُ؟

وقد يكون التكرار في بيت واحد، كأن يكرر الكلمة نفسها كقوله(٢٣):

٧- سقيتني كأس ذلّ يوم تحجبني　　فاشرب بكأسي فإن الكأس بالكاسِ

ولعل مردّ ذلك هو أن شعوره بوطأة الذل التي رمز إليها بالكأس، والتي اشتبهت في أعماقه بكأس المنية دفعه إلى تكرار هذه الكلمة (الكأس)، لما تختزنه من تجسيد لهذه الحالة الشعورية.

وقد اختلف القدماء حول هذه الظاهرة في شعره، ويورد الجرجاني مشهداً نقدياً لطيفاً في ذلك يقول فيه: "ومما يدخل في ذلك ما حكي عن الصاحب من أنه قال: كان الأستاذ أبو الفضل يختار من شعر ابن الرومي وينقط عليه، قال: فدفع إلي القصيدة التي أولها: "أتحت ضلوعي جمرة تتوقّد". قال: تأملها. فتأملتها فكان أن ترك خير بيت فيها، وهو:

بجهل كجهلِ السيفِ والسيفُ منتضىً　　وحِلمٍ كحلمِ السيفِ والسيفُ مُغمَدُ

(٢٢) الديوان: ١١٢٢/٣.

(٢٣) الديوان: ١٢١٧/٣.

فقلت: لم ترك الأستاذ هذا البيت؟ فقال: لعل القلم تجاوزه. قال: ثم رآني من بعد فاعتذر بعذر كان شرّاً من تركه، قال: إنما تركته لأنه أعاد السيف أربع مرّات. قال الصاحب: لو لم يعده أربع مرات فقال "بجهل كجهل السيف وهو منتضى وحلم كحلم السيف وهو مغمد" لفسد البيت.

والأمر كما قال الصاحب، والسبب في ذلك أنك إذا حدّثت عن اسم مضاف ثم أردت أن تذكر المضاف إليه، فإن البلاغة تقتضي أن تذكره باسمه الظاهر ولا تضمره، وتفسير هذا أن الذي هو الحسن الجميل أن تقول: "جاءني غلام زيد وزيد" ويقبح أن تقول: "جاءني غلام زيد وهو"(٢٤).

ونضيف إلى ذلك أن تكرار كلمة "السيف" ذو بعد إيحائي، لأن الشاعر يصوّر حالات مختلفة للسيف، فيذكر اسمه في كل صورة زيادة في الإيحاء (السيف منتضى - السيف مغمد) لأنه مركز الصورة، أو بؤرتها التخييلية.

٣ - الأسلوب الروائي:

أشار إلى هذه السمة أول مرة إبراهيم عبد القادر المازني قائلاً: "ومن الأمثلة أيضاً أسلوبه الروائي الذي يطالعك من أكثر قصائده، وعدم اقتصاره في الوصف على الظواهر المحسوسة، ومحاولته الإفضاء إلى البواطن وتصويرها، وتتبعه لحالات نفسه، ولما يتقلب عليه ويمر به حتى غلب ذلك على شعره على الرغم من الأغراض الأخرى التي كان ينظم فيها الشعر مثل المدح والهجاء والعتاب والاستعطاف وغير ذلك"(٢٥).

فابن الرومي "سارد" يستخدم تقنيات السرد فيصوّر واقعه وأحواله، ويصور من حوله في قصائده، بأسلوب يجمع بين الذاتية والموضوعية، ويقدّم مشاهده بكل تفاصيلها الزمانية والمكانية ويرصد حركة الأحداث وتطوّرها، مضيئاً شخصيته أو شخصياته، كأي روائي، بل إن بعض قصائده هي قصص شعرية متكاملة، كما في عدد من هجائياته وغزلياته.

---

(٢٤) دلائل الإعجاز: ٣٧٠ - ٣٧١.

(٢٥) حصاد الهشيم: ٢٦٦.

وقصيدته العينية في "الطرد" مثال بارز على ذلك، يروي فيها قصة رحلة للصيد مع أصدقائه[٢٦]:

١١ - وقد أغتدي للطَّيرِ والطَيرُ هجّعٌ   ولو أوجستْ مَعدايَ ما بتْنَ هجّعا
١٢ - بخلّين تمّا بي ثلاثةَ إخوةٍ   جسومُهم شتّى وأرواحُهم معا
١٥ - تُجلّي عيونَ الناظرين فجاءةً   لنا منظراً مُروىً من الحُسنِ مُشبَعا
١٦ - إذا ما دعا منا خليلٌ خليلَه   بـ "أفديك" لبّاه مجيباً فأسرعا
٢١ - فشمّر للإدلاجِ حتى كأنما   تلفُّ به الأرواحُ سَمْعاً سَمَعْمعا
٢٣ - إذا رنّقت شمسُ الأصيلِ ونفّضتْ   على الأُفْقِ الغربيِّ وَرْساً مُذَعْذَعا
٣٠ - وقد ضُرِبتْ في خُضرةِ الروض صُفرة   من الشمس فاخضرّ اخضراراً مُشَعْشَعا
٣٤ - وفاضت أحاديثُ الفكاهةِ بيننا   كأحسنِ ما فاضَ الحديثُ وأمتعا
٣٥ - كأنّ جفوني لم تبِتْ ذاتَ ليلةٍ   كراها قذاها لا تُلائمُ مضجعا
٣٦ - كأنيَ ما نبّهتُ صحبي لشأنهم   إذا ما ابنُ آوى آخرَ الليل وَعْوَعا
٣٧ - فثاروا إلى آلاتِهم فتقلّدوا   خرائطَ حُمراً تحملُ السمّ مُنْقَعا
٤٣ - فلله عيناً من رآهم وقد غدَوْا   مُزيّينَ مشهوراً من الزّيّ أروَعا
٤٤ - إذا أنبضوا أوتارَهم فتجاوبتْ   لها زمَراتٌ تصرع الطيرَ خَوْلعا
٥١ - وجدّتْ قسيُّ القوم في الطير جِدَّها   فظلّت سُجوداً للرماةِ ورُكَّعا
٥٤ - فظلّ صِحابي ناعمين ببؤسها   وظلّت على حوض المنيّة شُرَّعا

فابن الرومي "يروي" حكاية هذه الرحلة من بدئها إلى نهايتها، راسماً إطارها الزماني والمكاني: فهو قد مضى مع صديقين في رحلة صيد، حتى وصلوا إلى مكان جميل ارتاحوا فيه، وتسامروا وقد غابت الشمس مضرّجة العشب بألوانها، وأتى الليل ولكن الشاعر لم يستطع أن يغفو، وهذا ابن آوى يعوي قريباً فيوقظ

(٢٦) الديوان: ١٤٧٤/٤.

الشاعر صاحبيه، ويهبّ الجميع إلى قسيّهم، ويباشرون الصيد من جديد إذ تهوي الطير مصابة بسهام القوم التي لا تخطئ. وقد استخدم الشاعر في روايته للحدث لغة سردية، كان فيها السارد المشارك، وروى الحدث بأفعال سردية، شكلت وحدات السرد الصغرى: أغتدي بخلّين - إذا رنّقت شمس الأصيل - وفاضت أحاديث الفكاهة - فثاروا إلى آلاتهم - وقد غدوا مزيّين - وجدّت قسي القوم - فظلّ صحابي ناعمين ببؤسها. واهتم بالإطار الزماني لرحلة الصيد هذه (الأصيل - الليل - السحر)، والمكاني (روضة)، والشخصيات (هو ورفيقاه)... إلخ.

والأسلوب الروائي يعتمد اعتماداً كبيراً على الحدث، ويتجلّى هذا الأسلوب بوضوح في قصيدته التي يمدح بها أحمد بن أبي ثوابة، ويعتذر فيها عن عدم تلبية دعوته، لأنه ضعيف على الأسفار برّاً وبحراً، وفيها يصوّر ما جرى له من حوادث وأخطار في الشتاء والصيف، وهي قصيدة طويلة يضيق البحث عن الاستشهاد بها كاملة، غير أننا نكتفي بمشهد واحد منها، يتحدّث فيه عن لجوئه إلى خان يحميه من المطر، يقول[٢٧]:

٢٦ - فملتُ إلى خانٍ مُرثٍّ بناؤه   مميلَ غريقِ الثوبِ لهفانَ لاغبِ

٢٨ - فما زلتُ في خوفٍ وجوعٍ ووحشةٍ   وفي سهرٍ يستغرق الليلَ ناصبِ

٢٩ - يؤرّقني سقفٌ كأنيَ تحتَه   من الوكْفِ تحت المُدجناتِ الهواضبِ

٣٠ - تراه إذا ما الطينُ أثقلَ متنَه   تصرّ نواحيه صريرَ الجنادبِ

إنه تصوير يجمع بين الذاتية والموضوعية، وينقل المشهد بدقّة، مع كل ما يرافقه من انفعالات ومشاعر، دون أن يُغفل الإطار الزماني والمكاني له، وهذه العناصر من خصائص الأسلوب الروائي حقاً.

٤ - الحوار:

وهو استكمال للأسلوب الروائي، يكثر في أهاجيه كثرة واضحة، ويمنح لغته حيوية وإشراقاً، والحوار قديم في الشعر منذ امرئ القيس الذي كان يدير

---

(٢٧) الديوان: ٢١٣/١.

حواراً بينه وبين حبيبته في معلقته، ثم نمّى هذا الاتجاه عمر بن أبي ربيعة، وكثر في شعر الأحوص وجميل بثينة والوليد بن يزيد ثم في شعر أبي نواس والعباس ابن الأحنف، غير أن الجميع ما خلا ابن أبي ربيعة لم يكثروا منه إكثار ابن الرومي. وابن الرومي لا يقيم حواراً بين شخصياته فحسب بل يتعدّى ذلك إلى المعنويات، مثل "هفوات التوّزي"، ويحاورها في نحو عشرين بيتاً، كذلك استخدم الحوار في غزلياته كما في قصته الشعرية التي يبدؤها بقوله[٢٨]:

١ - كتبتْ ربّةُ الثنايا العِذابِ تتشكّى إليّ طولَ اجتنابي

يقول فيها:

٨ - ولها بينهن فيّ حديثٌ جُلُّه: ليتَه يرقُّ لما بي

٩ - فتوقّفتُ ساعةً ثم ناديتُ: سلامٌ مني على الأحبابِ

١٠ - فتباشرْنَ بي وأشرفْنَ نحوي بشهيقٍ وزفرةٍ وانتحابِ

١١ - ثم قالتْ: أما اتّقيت إله الناسُ في طول هجرتي واجتنابي؟

١٢ - قلتُ: ما عاق عن زيارتك الكأسُ وصوتٌ يهيجُ من إطرابي

١٣ - إن جنبي عن الفراش لَنابٍ كتجافي الأسرار فوق الظرابِ

١٤ - وافترقنا على مواعيد سكّنّ بها لاعجاً من الأوصابِ

فهو يشحن حواره بالعاطفة، ويمهّد له بوصف الحالة الشعورية (أشرفن نحوي بشهيق وزفرة وانتحابٍ)، ويصف تردّده قبل أن ينادي حبيبته ليضفي على المشهد الحواري واقعية وحيوية (فتوقفت ساعة ثم ناديت).

أما الحوار في هجائياته، وهو كثير جداً، فيطغى عليه الفحش والفجور طغياناً صارخاً، نتعفّف عن التمثيل له[٢٩].

---

(٢٨) الديوان: ٣٣٠/١.

(٢٩) مثلاً: الديوان: ١١٥٦/٤ _ ١٢٤٤/٤ _ ١٢٧٤/٤.

٥ - النثرية والكتابية:

هي سمة خطيرة تثير إشكالات متعدّدة، إذ إننا هنا أمام تنافس بين "الشعريّ" و"النثريّ"، وقد أشار هيجل إلى طبيعة "النثري" في التفكير والتعبير، فقال: "يمتلك الوعي النثري بدوره نمط تمثّل آخر وطريقة مغايرة في التعبير، فهو ينظر بالفعل من جهة أولى إلى المادة الوسيعة التي يقدّمها له الواقع في مظهر عقلاني، هو مظهر العلّة والمعلول، الغاية والوسيلة، وغير ذلك من مقولات الفكر المحدود، وبالاختصار، من منظور الخارجية والتناهي"(٣٠). وقد مدّت النثرية ظلالها على شعر ابن الرومي أحياناً كثيرة بسبب تأثره الفلسفة، وقد وصف بعضهم شعره بأنه نثر مقفّى، ليس فيه تعمّل لتقديم أو تأخير، أو لعب بالألفاظ ليستقيم الوزن إلا نادراً(٣١).

ويرى بعضهم أن أسلوب ابن الرومي هو أسلوب العصر الذي سيطر على أسلوب الشعر(٣٢)، ولكننا نعلم أن النثرية لم تصب شعر البحتري المعاصر له مثلاً، ولا غيره من الشعراء. وبعضهم لا يراها "نثرية" وإنما هي "كتابية"، يقول بول شاؤول: "... ولا يمكن أن ننسى هنا ابن الرومي، فهو أكثر إلحاحاً على قصيدة مسترسلة في نفسها، باحثة عن أشيائها ومعانيها، بعيداً عن متطلّبات سائدة، وربما كان ابن الرومي أقرب الشعراء العباسيين إلى "الكتابي باعتباره جرّد القصيدة من كثير من الخطابية، والفخامة، والنبرة العالية، والجلجلة الصوتية، والبلاغة المفرطة، وهي كلها عناصر أساسية في القصيدة الشفوية، ولهذا، ربما (ولأسباب أخرى) لم يلق ابن الرومي حظوة عند الذين مدحهم أو هجاهم..."(٣٣). ويعزّز هذا الرأي أن ابن الرومي كان يرسل قصائده مكتوبة إلى أصدقائه أو ممدوحيه، فينبغي

---

(٣٠) فن الشعر: ٢٦.

(٣١) أمين (أحمد)، محمود (زكي نجيب)، قصة الأدب في العالم: ٣٨٩/١.

(٣٢) حسين (حسين الحاج)، أعلام في العصر العباسي: ٢٦٠.

(٣٣) مجلة "الموقف العربي"، مقالة "استخدام الأسطورة، لجم المنحى التطريبي...": السنة الثامنة (١٩٨٨)، العدد ٣٠٩، ص ٦٢.

إذاً ألا نبالغ في وسم شعره بالنثرية، لأنه لم يبتعد إلا نادراً عن "الشعري"، غير أن هذا الخفوت في لغته الشعرية دعاه إلى التعويض بتقنيات صوتية تنغيمية أخرى، والأمر الوحيد الذي نطمئنّ إليه هو أن شعره كان بعيداً كل البعد عن الخطابة، وهذا ما جعله صوتاً متفرّداً في جوقة شعراء عصره، فقد كانت الفكرة عنده هي التي تقود اللغة وليس العكس، وابن الرومي شاعر يخرج من إسار اللغة ويجعلها محكومة بفكرته، لذلك لم يكن يحفل أحياناً في أي قالب لغوي يصبّ أفكاره، ومن هنا جعله القدماء يؤثر المعنى على اللفظ(٣٤)، وكأنما اقترنت اللغة الشعرية بالجزالة والفخامة وليس هذا بصحيح، فقد يكون اللفظ السهل والعبارة البسيطة شعراً حقيقياً جميلاً، وقد نحا د. طه حسين نحو القدماء في الحكم على لغته الشعرية ووصف لفظه بأنه غير متين مما قربه من النثر(٣٥). وهذه الكتابية في شعر ابن الرومي جعلت منه شعراً واضحاً سهلاً، وقد كان بروكلمان على حق حينما قال: "وشعر ابن الرومي أقلّ طنطنة من شعر المتنبي، ولكنه أبين وأدقّ"(٣٦).

ومهما كانت لغته نثرية أو كتابية، فإنها كانت لغة جديدة غير مألوفة في شعرنا العربي من قبل، ولو أن ابن الرومي سخّر لغته في فنون موضوعية كالقصة أو الملحمة لأحدث فتحاً عظيماً، إذ إنه الأقدر بين شعراء العربية على تطويع اللغة وجعلها قادرة على التعبير عن جميع الموضوعات بسلاسة عجيبة، وسهولة غير عادية، ولكن للتاريخ الأدبي منطقه الحتمي.

العلاقات المجازية في لغته الشعرية:

يقول جان كوهين في كتابه "بنية اللغة الشعرية": "نحن نقترح كفرضية عمل وجود شيء ثابت، لا متغير في لغة جميع الشعراء، رغم الاختلافات الفردية بين شاعر وآخر، هذا الشيء الثابت هو الطريقة نفسها في الانحراف

---

(٣٤) ابن رشيق، العمدة: ١٢٦/١، ٢٣٨/٢.

(٣٥) من حديث الشعر والنثر: ٦٨٧.

(٣٦) تاريخ الأدب العربي: ٤٥/٢.

عن القاعدة (أي لغة النثر)..."[٣٧]، وهذا الانحراف يتمثل في العلاقات المجازية، والمجاز في تعريف البلاغيين هو اللفظ المستعمل في غير ما وضع له في اصطلاح التخاطب لعلاقة مع قرينة، مانعة من إرادة المعنى الوضعي[٣٨]، وإذا كانت العلاقة مشابهة كان المجاز استعارة، وإذا لم تكن كذلك فالمجاز مرسل. أما من الناحية البنوية فالمجاز يحقق المعادلة التالية التي تجعل اللفظ ينتقل من مدلوله الأول إلى مدلول ثانٍ:

دال ← مدلول (1) ← مدلول (2)

ويعود الفضل في اكتشاف هذه المعادلة إلى الجرجاني في كتابه "دلائل الإعجاز"، وتأخذ عنده الرَّوْسم التالي:

اللفظ ← المعنى ← معنى المعنى

ويعرف المعنى ومعنى المعنى بقوله: "تعني بالمعنى المفهوم من ظاهر اللفظ الذي تصل إليه بغير واسطة، وبمعنى المعنى أن تعقل من اللفظ معنى ثم يفضي بك ذلك المعنى إلى معنى آخر"[٣٩].

ويصعب أن نتقصّى جميع أنواع المجاز في شعر ابن الرومي، وإنما يكفينا أن نثبت أن لغته الشعرية نحت هذا المنحى، فحظيت بالشعرية التي هي انحراف عن القاعدة، كما قال كوهين. يقول ابن الرومي في مدح عيسى بن شيخ[٤٠]:

١١ - كلُّ مَجدٍ تراهُ في الناسِ حيّاً   هو أحياهُ بعدَما ماتَ هزْلا

---

(٣٧) مجلة المعرفة، بنية اللغة الشعرية، هاشم صالح، العدد ٢١٠، السنة الثانية عشرة.

(٣٨) الهاشمي (أحمد)، جواهر البلاغة: ٢٩٠.

(٣٩) دلائل الإعجاز: ١٨٤.

(٤٠) الديوان: ١٩٥٢/٥ - ١٩٥٣.

١٢ - كانَ عيسى في نشرِه ميّتَ الجودِ كعيسى مكلّم الناس طفلا

١٤ - ذو أفــاعٍ لمَن يُعــاديه صمٍّ   كائناتٍ لمن يُواليه نَحْلا

٢١ - قل لـــه عن مؤمّلٍ من بعيـــد   ديمةً من ندى يدَيهِ ووَبْلا

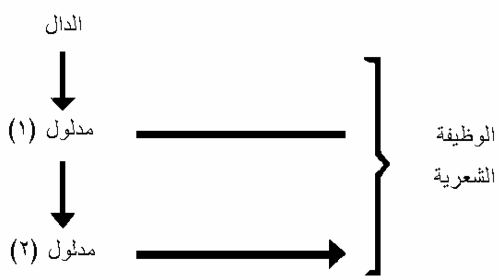
٢٦ - قد أردت الإطنابَ فيك فقالت   ليَ غاياتُك البعيدةُ: مهلا

وإذا تأملنا الأبيات وجدناها مترعة بالمجاز، فليست اللغة نثرية وإنما هي لغة شعرية حقيقية، ونحن هنا أمام علاقات مجازية متعدّدة: (أحيا المجد - ميّت الجود - أفاع (عقاب) - نحل (ثواب وعطاء) - ديمة وندى ووبل - قالت غاياتك)، وهذه الألفاظ جميعاً تعدت مدلولها الأول، الذي هو المعنى المباشر لها، إلى مدلول ثانٍ تقوم عليه العلاقة اللغوية، ونضرب على ذلك مثلاً قوله: "ذو أفاع"، فهو يتمّ وفق الرَّوْسم التالي:

دال ⟵ مدلول (1) ⟵ مدلول (2)

(اللفظ) أفاع ⟵ تنهش وتقتل ⟵ (الممدوح) يعاقب ويبطش

هكذا نرى الوظيفة الشعرية في اللغة تقوم على الخروج عن مسار العلاقة المألوف إلى مسار جديد يفضي إلى مدلول قائم في الرسالة (الخطاب) وفي المتلقّي في الوقت نفسه. وهذا يعني أن المدلول الأول يؤدي وظيفة التجسير بين اللفظ والمدلول الثاني (معنى المعنى)، ونوضح ذلك وفق الرَّوْسم التالي:



ففي قوله: "ميّت الجود" تؤدي اللغة وظيفتها الشعرية عبر العلاقة المجازية بين "الجود" و"ميّت"، وتأتي الكلمة "نشره" لتمنح العلاقة المجازية مناخاً أسطورياً، من خلال استحضار مشهد النشور وإحياء عيسى المسيح للموتى.

لذلك نقول إن المجاز - بغضّ النظر عن التفاصيل البلاغية - قد كان له الأثر الأول في شحن لغته بالشعرية، وكان طابعاً عاماً لها.

التراكيب:

قبل أن ندرس عبارات ابن الرومي، من خلال تحليل تراكيبه اللغوية لنستطيع تحديد نمط تفكيره، وبعض أسرار عملية الإبداع الشعري عنده، لا بد من الإشارة إلى أن ابن الرومي كان يكثر من التضمين والأمثال والأقوال المأثورة والآيات القرآنية، وهذه العملية تجعل لغته الشعرية تضرب جذورها في التاريخ، وتستقي من الموروث اللغوي أشكالاً توظَّف في عملية الإبداع، بحيث تتعدى أنساقها القديمة لتؤدّي وظائف جديدة، كما رأينا في اقتباسه للآيات القرآنية في هجائه، وهذا يؤكّد نزعة ابن الرومي للتجديد.

ولنأخذ عينة تدلّ على تراكيبه الشعرية، ونحن نطمئنّ إليها لأنه يكاد يكون واحداً في شعره من أول حياته الشعرية حتى آخرها، وهو واحد كذلك في كل قصيدة ينظمها، لا يختلف تصرفه في اللغة، ولاسيما في القصائد التي تظهر فيها شخصيته بكل تلويناتها، يقول في أبيات مشهورة(٤١):

١ - لِما تُؤذنُ الدنيا به من شُرورِها ... يكونُ بكاءُ الطفلِ ساعةَ يوضَعُ

٢ - وإلاّ فما يُبكيه منها وإنها ... لأفسحُ ممّا كانَ فيه وأوسعُ

٣ - إذا أبصرَ الدنيا استهلّ كأنّه ... يرى ما سيلقى من أذاها ويسمعُ

نلاحظ أن التركيبين في البيت الأول مترابطان ترابطاً سببياً (منطقياً)، وإذا عدنا إلى أصلهما وجدناهما تركيباً واحداً من الناحية النحوية، وصورته الأولى كما يلي: "يكون بكاء الطفل ساعة يوضع لما تؤذن الدنيا به من صروفها"، ونسمي

(٤١) الديوان: ١٥٥١/٤.

الركن الأول من العبارة (يكون بكاء الطفل ساعة يوضع) ركن إسناد، وهو يتألف من ركن فعلي (يكون) وركن اسمي (ساعة يوضع) ونجد مركز إشعاع العبارة قوله "بكاء الطفل". ونسمّي الركن الثاني من العبارة ركن التكملة (لما تؤذن الدنيا به من شرورها)، وهو يبدأ بلام التعليل والسببية، وفي هذا الركن ينصبّ الاهتمام على (الدنيا - شرورها)، ولنا أن نتساءل كيف أعاد ابن الرومي صياغة هذه العبارة في حلة شعرية، ومن أين اكتسبت العبارة نفسها من دون تغيير في مفرداتها هذه الشعرية؟

إن تقديم "ركن التكملة" على "ركن الإسناد" أعطى التركيب شكلاً جديداً يخالف الاستعمال القاعدي، وأبعد التركيب عن لغة النثر، على الرغم مما ينوء به من "منطق عقلي"، كذلك كان له أثر آخر في أنه قدّم التكملة، التي هي السبب هنا، لأجل التشويق لمعرفة الركن الأهمّ في التركيب، إذ إن هناك مسوّغات منطقية لهذا التقديم، فالسبب يسبق النتيجة.

وفي البيت الثاني، يأخذ التركيب صورة أكثر منطقية، وهي صورة بسيطة (فما يبكيه منها = ركن فعلي + ركن اسمي (ضمير) + تكملة)، وكذلك في البيت الثالث: (أبصر الدنيا - يرى ما سيلقى) نجده يقدّم تراكيبه في صورتها البسيطة، لنصل إلى النتيجة التالية: إن التراكيب في لغة ابن الرومي تقوم على تركيب محوّل عن تركيب بسيط، ثم يعيد الشاعر هذا التركيب إلى أصوله في تراكيب متعدّدة، وهذه العملية تودي بالشعرية عنده أحياناً.

وإذا نظرنا إلى الجمل في الأبيات السابقة من وجهة التركيب النحوي وجدناها تتّسم بما يلي:

١ - طغيان الأفعال على جمله (تؤذن - يكون - يوضع - يبكيه - كان - أبصر - استهلّ - يرى - سيلقى - يسمع)، وهو يستخدم المضارع عندما يتعلّق الموضوع بفكرة لها طابع الدوام والاستمرار (شرور الدنيا - الحزن)، ويستخدم الماضي عندما يصف حدثاً، ولكنه يأخذ معنى المضارع في السياق العام.

٢- كثرة الجمل الطويلة، فهو يستخدم الجمل الكبرى والصغرى فيجعل الخبر أو المضاف إليه جملاً، ويعتمد كثيراً على جمل الصلة، وهذا يدلّ على تعمقه أفكاره، فهو يفصّل فيها ويلاحق تفاصيلها.

٣- كثرة الروابط النحوية (أحرف الجر - إلا - إذا ...) وهي وسائل منطقية.

ويستخدم الجملة في شكلها النظامي نحوياً، ويسير على نهج النحو العربي القياسي، ولكنه أحياناً قليلة يخرج على القاعدة النحوية على طريقة القدماء، كما في إبقائه على الضمير مع الفاعل الصريح، إذا كان هذا الضمير نون الجماعة*، كما في قوله يمدح ويصف فرساً(٤٢):

٢٨ - وتحنّبتْ ساقاهُ وانْشَنَجَتْ أنســاؤه فقمصْنَ أكرعُهُ

٥٩ - أمِنتْ بيُمنك في مراتعها شاءُ الفَلا وذُعِرْن أضبُعُهُ

فقوله: (قمصْن أكرعُه - ذُعرن أضبعُه) خروج على القياس، وهو لغة ضعيفة عند النحاة، والملاحظ أن القدماء تساهلوا في ذلك مع نون الجماعة، كأنهم ضعّفوا هذا الضمير المؤنّث وشبّهوه بتاء التأنيث. ولكن هذه الظاهرة لا تطّرد في شعر ابن الرومي، فهي لا تدلّ على ضعف عنده وإنما هي مظهر من مظاهر جرأته على اللغة، وسيطرته عليها واستقلاله بها.

ومما عرفت به لغته الشعرية إضافة المصدر إلى الضمير، ويكثر ذلك في شعره ويطّرد، كقوله في قصيدة هاجياً(٤٣):

١٣ - وشكرُ تلك اليدِ الدنيــئة إعفائيــكَ مني يا تافــهَ الخطَرِ

١٥ - والذمّ شُكريك إذ رأيتُك تهــوى الذمَّ فاصبرْ لشرٍّ مُنتَظَرِ

١٩ - آخرُ جهلي بك الغداةَ عِتــابيــك ومــا للعقابِ والحجَرِ

(*) يسميها النحاة نون النسوة (وهي تسمية ضيقة).

(٤٢) الديوان: ١٥٤٠/٤ - ١٥٤٢.

(٤٣) الديوان: ١٠٥٩/٣.

وجمل ابن الرومي في معظمها فعلية، وإذا جاء بالجملة الاسمية فإنه يجعل أخبارها جملاً فعلية في أغلب الأحيان، ويندر أن نجد في شعره جملة اسمية صرفاً، كقوله في الشيب(٤٤):

٢٥ - شعَرٌ ميّت لـذي وطرٍ حيٌّ كنارِ الحريقِ ذات اللهيبِ

٢٧ - وأخو الشيب واللُّباتِ في البيضِ بحالٍ كقتْلةِ التغبيبِ

٢٨ - معه صبوة الفتى، وعليه صرفة الشيخ، فهو في تعذيبِ

والجمل الاسمية سكونية، في حين أن الجمل الفعلية حركية، وابن الرومي بمزاجه الحادّ أقرب إلى التوثّب والحركة.

ويكثر ابن الرومي من الجمل الطويلة متسقاً مع تدفّقه الشعري المعروف، فإذا أخذنا قوله(٤٥):

١ - أعوذُ بحِقْويك العزيزينِ أن أُرى مُقِرّاً بضيم يترك الوجهَ حالكا

وجدنا أن البيت كلّه عبارة واحدة أو جملة طويلة واحدة احتوت على جمل أصغر هي صفات أو صلات على النحو التالي:

{أعوذ بحقويك العزيزين أن { أرى مقرّاً بضيم {يترك الوجه حالكا}}}

فالعبارة مؤلفة من جملة كبرى تضمّ جملتين صغريين متداخلتين، وكل جملة هي ذات لواحق اسمية متعدّدة، وقد تستغرق الجملة بيتين أو أكثر كقوله(٤٦):

١ - على عاقد الزُّنّار تحتَ قضيبِ من البانِ ميّادٍ وفوقَ كثيبِ

٢ - سلامُ مُحبّ نازحِ الدارِ شفّهُ وأقرحَ عينيه فراقُ حبيبٍ

والجمل الطويلة مظهر من مظاهر التقصي والإطناب، وهو من خصائص شعر ابن الرومي كما رأينا.

---

(٤٤) الديوان: ١٤٠/١.

(٤٥) الديوان: ١٨٢٥/٥.

(٤٦) الديوان: ٣٣٣/١.

الألفاظ:

إن معجم ابن الرومي غنيّ جداً، حتى ليخيّل إلى المرء أنه جمع فيه لغة العرب، وليس هذا بعجيب من شاعر واسع الاطلاع على الثقافة العربية القديمة، وعلى اللغة سهلها وغريبها، وقد مرّ بنا موقفه من العالم اللغوي ثعلب، فهو لا يعترف له بتفوّقه اللغوي عليه ويقرّ له بتفوّقه النحوي.

وقد قام محقق ديوان ابن الرومي ومن ساعده في ذلك من الباحثين بوضع فهارس للألفاظ الخاصة التي استخدمها ابن الرومي، وبعض هذه الألفاظ من لغة العباسيين، وبعضها الآخر من اختراع ابن الرومي نفسه، وهذا مظهر من مظاهر تمكّنه اللغوي، فهو الذي يطوّع اللغة لتستوعب أفكاره، كأيّ شاعر فذ، ولا ينقاد للغة مثل غيره من شعراء عصره العباسيين.

وهو يكثر من اشتقاق أفعال جديدة من أسماء لا أفعال لها في العربية، كقوله "مهرجْ" في البيت التالي(٤٧):

٥ - فمَهْرِجْ فيه تحتَ ظِلالِ عيشٍ ممدّدةٍ على عيشٍ فضاءِ

فقد اشتقها من المهرجان، ومن "عطارد وبهرام" يشتقّ "تعطرد وتبهرم" في قوله(٤٨):

١٤١ - تُدبّرنُا منكم نجومٌ ثواقبٌ تُبَهْرِمُ في تَدبيرها وتُعَطْرِدُ

وفي هذه القصيدة نجد أنفسنا أمام ألفاظ كثيرة غير معجمية، منها ما استعمل في العصر العباسي، مثل "مطرد" أي الراية، ومنها ما كان من اختراع ابن الرومي نفسه، مثل "هنْبَثَ": أي خلط في قوله، ولم تستخدم العرب الفعل منها، و"توهّد": أي حلّ الوهدة، لم تستخدمه العرب بهذا المعنى.

وتتسم ألفاظه عموماً بالسهولة واللين والدقّة في التعبير، لأنها أشبه بلغة المناطقة، وتتسم كذلك بالروح الشعبي، فهي كثيراً ما تقترب من الكلام الدارج

---

(٤٧) الديوان: ٥٦/١.

(٤٨) الديوان: ٥٩٣/٢.

بين عامة الشعب، وعند ذلك تتخلّى عن الزينة والخيال، كما في قوله يعتذر إلى القاسم(٤٩):

١ - بلغَ البغــاةَ عليّ حيث أرادوا   والله كائدُهم بمـــا قــد كادوا

٢ - وهو الشهيدُ عليّ أني لم أقل   بعضَ الذي قد أبدؤوا وأعادوا

فما أشبه ذلك بكلام الناس في أزقّة بغداد ونواديها ودورها!

ويبرز تأثير العامية في هجائه، وهذا أمر طبيعي لأن الهجاء فنّ شعبي في المقام الأول، فكانت هجائياته صوراً معبّرة عن لغة العامة في ذلك العصر، كما في استخدامه الفعل "يسوى" في قوله(٥٠):

١٠ - قوّمتُه بالشتمِ يُهدى له   فلم أجدْ قيمتَه تَسْوَى

وتغزر في شعره ألفاظ العهر والفجور العامية التي تصادفنا في كل قصيدة فاحشة، وفي شعره أيضاً ألفاظ أعجمية مختلفة، وهي مما كان رائجاً في المجتمع البغدادي الذي كان ملتقى الأجناس واللغات، وأشهر تلك الألفاظ ما كان فارسيّ الأصل، كما في قوله(٥١):

٢٢ - جمَحتْ جَمْحةً فما زلتُ منها   ومِن الصيرفيّ في شَبروزِ

فقد أخذ الكلمة الفارسية "شب روز" أي اليوم المظلم الأسود، وكما في قوله(٥٢):

١٢ - أعذنيَ من تلك البلاعيم إنها   دَهنْشارُ والدُّردورُ يا صاحبَ العرشِ

و"دهنشار" كلمة فارسية تعني "فم الفستق". وعلى الرغم من أن الألفاظ الأعجمية تبلغ العشرات فإنها لا تشكّل نسبة عالية فهي تغرق في بحر لغته العربية.

---

(٤٩) الديوان: ٦٩٣/٢.

(٥٠) الديوان: ٥٩/١. ويتكرر الفعل في: ٣٦٥/١.

(٥١) الديوان: ١١٥٩/٣.

(٥٢) الديوان: ١٢٤٧/٣.

أما "الغريب" في شعره فهو يأتي به للتدليل على سعة اطلاعه اللغوي، وما يجيء به إلا للتحدي فقد كان على خصومة دائمة مع النحاة واللغويين الذين كانوا يتعصّبون للقديم، وللغة القديمة التي جهدوا في معرفتها والتأليف فيها، فيورد هذا الغريب في مطوّلاته(٥٣)، ويرى بعضهم أنه كان مسوقاً في ذلك بضرورات شعره، ولاسيما حين أطال قصائده أو حين التزم في قوافيه لزوم ما لا يلزم(٥٤). غير أننا رأينا ابن الرومي يطوّع لغته ويتحكّم فيها ولا يكون لها عبداً، فهو أبعد الشعراء عن التكلّف وأكثرهم غزارة لغوية وقدرة على تصريف الكلام في كل اتجاه. ونحن نرى "الغريب" عنده أدّى وظيفة تأثيرية، ولاسيما في الهجاء، وكان تحدّياً لغوياً لعلماء عصره، ومن ذلك قوله(٥٥):

٧٩- يا أحمدَ الخيرِ المؤمـــــــــّل حين تُخشى العَنْقَفيرُ

١٠٥- يوماه: يومُ ندى ويـــــــومُ ردىً عَبوسٌ قمْطريرُ

والعنقفير: الداهية، والقمطرير: الشديد. ومثل هذه الألفاظ تنبو عن الذوق العباسي العام وإن كانت محبّبة للخواصّ، ففي هذا العصر ومنذ مطلع القرن الثالث بدأنا نشهد اهتماماً خاصاً بالغريب من اللغة كان اللغويون يطرفون به المجالس بدءاً بثعلب، ومروراً بابن دريد الذي وطّد هذا الاتجاه في أحاديثه، ليتلقّفه بعد ذلك كتاب المقامات وغيرهم.

ومن الظواهر البارزة في شعره إكثاره من الأدوات والروابط اللغوية والكلامية، ومن هذه الروابط: مع أنّ - لم لا - ولاسيما - بل - كيما - غير أن - وظني أنه - لذاك هذا - على أنني مع - واعلم - هكذا - برهان ذلك - وذاك

---

(٥٣) خالد (أحمد)، ابن الرومي: ٢٩.

(٥٤) الكردي (أحمد)، القديم والمحدث في الشعر العربي (رسالة دكتوراه): ١٢٢.

(٥٥) الديوان: ٣/٩٠٢- ٩٠٤.

أن- علماً أن... إلخ[٥٦]، وهي بتأثير تفكيره الفلسفي ولغة الكتابة، وابن الرومي كان كاتباً بليغاً، ومن ذلك قوله[٥٧]:

١٢- هذا على أنك ذو شِيمةٍ يُدرّها الماسحُ لا العاصبُ

وقوله[٥٨]:

١٠٣- علماً بأن الظعنَ فيه مشقّةٌ وأنّ أمرَّ الربحِ ربحُ الجلائبِ

ويكثر من استعمال "بل"، كما في قصيدته في رثاء "بستان" المغنّية التي يقول فيها[٥٩]:

٦١- بستان: أسقيتِ من مدامعنا الـــــدمعَ وأُعقبتِ عُقبةَ المطرِ

٦٢- بل حَقٌّ سقياك أن تكونَ من الصَّهباء صَهباءِ حمصَ أو جدَرِ

٦٣- بل مـــن رحيقِ الجِنان يقطَب بـــــالمِسك سلافاتُه بلا عكرِ

٦٤- بل مـــن نَجيع القلوبِ يمزَجُ بالـــعَطف وصَفوِ الودادِ لا الكدَرِ

وأحياناً يثقل لغته بهذه الروابط والأدوات، كقوله[٦٠]:

٦١- إني إذاً إن كان ذاك لكالذي لاقى بمبتسَمٍ وأضمرَ مكلَحا

وإذا اشتقّ ابن الرومي أفعالاً فإنه يشتقّ صفات أيضاً، فقد اشتقّ من السيف والرمح صفتين هما اسما المفعولين: مسيوف ومرموح، في قوله[٦١]:

٣١- ومات حُسّادكم حسرةً من بينِ مَسْيوف ومَرموحِ

ومن الهضم يشتقّ "الهاضوم"، كقوله[٦٢]:

---

(٥٦) المقدسي (أنيس)، أمراء الشعر العباسي: ٢٩٩.

(٥٧) الديوان: ١/١٨١.

(٥٨) الديوان: ١/٢١٩.

(٥٩) الديوان: ٣/٩١٨.

(٦٠) الديوان: ٢/٥٤٥.

(٦١) الديوان: ٢/٥٦٠.

(٦٢) الديوان: ٤/١٦٩٤.

٤ - لا يُرجَ بعدَك للهاضوم منفعةٌ   إن متَّ في الماءِ يا وهُبَ بْنَ إسحاقِ

وقد يعطي بعض الأسماء دلالات جديدة، مثل كلمة "تحت" التي يدخل عليها "ال" التعريف فتصبح بمعنى الأسفل[٦٣]، أو تصبح بمعنى "الوضيع، الدون" ويجمعها على "تحوت"، كما في البيت التالي[٦٤]:

٢٨ - إنما يطلب الترفّعَ بالبـــــــزّة والثروةِ الرجالُ التُّحوتُ

وكذلك صنيعه ببعض الأفعال، يعطيها دلالة جديدة، كالفعل "نجم" بمعنى "أضاء أو صار نجماً"، كقوله[٦٥]:

١١ - أميري وأنتَ المرءُ ينجمُ رأيهُ   فيَسري به السارونَ في الظُّلماتِ

العلاقات المعنوية والصوتية:

يلاحظ على ابن الرومي اهتمامه بالاشتقاق الذي يجسّد إلحاحاً على المعنى، ومزاجاً حادّاً في التصرف في اللغة، وهو مظهر للتطيّر الذي عُرف به، إذ يقرن كلمة بأخرى لتشابه في النطق واللفظ. ومن هذا اشتقاقه من اسم الممدوح أو المهجوّ صفات وأفكاراً، فيفتّق الأسماء عن معانٍ توحي بها، كقوله[٦٦]:

٢٠١ - أينَ عني سعـــادةٌ من سعيدٍ   جدِّكم؟ لا برحتُم ســـعداءَ

٢٠٢ - أينَ عني سلامةٌ من سليمانَ تقيني بدَرْعِهـــا من أســـاءَ؟

٢٠٣ - أينَ عني قَسْمُ الوزيرِ أبي القاسم أحـــرارَ مـــاله أنصباءَ؟

٢٠٤ - أينَ عني إحسانُ صِنوينَ قـــدّا الحسنَ قدّاً تسمّياً واكتناءَ؟

أو قوله في هجاء المفضّل بن سلمة[٦٧]:

١ - لو تلفّفتَ في كِساء الكـــسائي   وتلبّـــســـتَ فـــــروةَ الفـــرّاءِ

---

(٦٣) الديوان: ٣٨٧/١.

(٦٤) الديوان: ٣٦٧/١.

(٦٥) الديوان: ٣٧٤/١.

(٦٦) الديوان: ٩٢/١- ٩٣.

(٦٧) الديوان: ١٠٥/١- ١٠٦.

٢ - وتخلّلت بالخليـل ، وأضـحى سيبويـــهِ لــديك رهنَ سبـــاءِ

٣ - وتكوّنــت مــن ســواد أبــي الأســود شخــصاً يُكْنــى أبــا الــسوداءِ

٤ - لأبـــى اللهُ أن يعـــدّك أهـــلُ العلـــم إلاّ مـــن جُملـــةِ الأغبيـــاءِ

ولكن الظاهرة الأبرز في شعره اشتقاقه الأسماء والأفعال من مادّة واحدة، وفي صور مختلفة في بيت واحد، حتى ليغدو البيت عنده أحياناً مادة لغوية واحدة، كقوله(٦٨):

١٢٤ - إن من أضعف الضعفاء لدى الله قويّاً يستضعِفُ الضعفاءَ

أو قوله يصف كلاماً(٦٩):

٩ - صاغَه صوّاغُه صِيَغاً بدَعاً لم تُلقَ في خلَدِ

ويكثر عنده ردّ العجز على الصدر كثرة لافتة للنظر، وهي من مظاهر ملاحقته للمعنى، فكأنه يتمسّك بالفكرة لا يريد إسلامها إلى المتلقّي إلا بعد أن يتأكد من عرضها بدقّة، من ذلك قوله(٧٠):

٥ - أرى كلّ معلوم فبالفحص علمُه وفضلُك معلوم بلا فحصِ فاحصِ

وقوله متغزّلاً(٧١):

٢ - غدت تتّقيني بالخدود عيونها وقد تتّقيني بالعيون خدودُها

وقوله في الشيب(٧٢):

١٣ - وتنفطر الأكبادُ عند شموله كأنّ الطباقَ السبعَ منفطراتُ

ونجد في شعره علاقات معنوية قائمة على تراكيب إضافية تأخذ شكل الصورة الفنية، ويتجلّى هذا في إضافة المحسوس إلى المجرد، ليؤدّي إلى تشخيص جميل، كما في هذا البيت الذي يصف فيه خلق الجارية بستان(٧٣):

---

(٦٨) الديوان: ٨٨/١.

(٦٩) الديوان: ٦٨٥/٢.

(٧٠) الديوان: ١٣٦٩/٤.

(٧١) الديوان: ٦٨٨/٢.

(٧٢) الديوان: ٣٨٨/١.

٩٣ - **بل من شعاع العقول حين ترى الغيبَ بعينِ الذكاء والعِبَرِ**

فبهذه التراكيب الإضافية (شعاع العقول - عين الذكاء والعبر) يمنح لغته طاقة فنّيّة متجدّدة ونامية.

وقد يأخذ التركيب الإضافي شكل الطباق، فتعمل المفارقة القائمة فيه فعلاً ساحراً، إذ تجمع بين النقيضين، كقوله في هجاء أبي سليمان المغني(٧٤):

٥ - **مجلسَه مـــأتم اللَّذاذةِ والقصفِ وعرسُ الهُموم والسَّدَمِ**

هكذا تصبح اللذاذة مأتماً، والهموم عرساً، في مفارقة عجيبة تقوم وفق الرَّوْسم التالي:

(مأتم ≠ اللذاذة) ≠ (عرس ≠ الهموم)

وهو ما يسمى في البلاغة بـــ "المقابلة"، وهو كذلك "توافر الأضداد" وهي لغة تمّاميّة معروفة.

وربما اعتمد في علاقاته المعنوية على التركيب الوصفي، فتأتي الصفات لتزيد المعنى وضوحاً وثباتاً، فهو يورد نعوتاً متشابهة، تختلف فيما بينها اختلافاً يسيراً، كما في قوله(٧٥):

٤ - **حكمٌ أحدٌّ أحصٌّ أبلجُ ناصعٌ لا أولياءَ له ولا أعداءُ**

ويأتي بالوصف على صورة خبر أو حال مستخدماً فيه (المدح في صيغة الذمّ)، كما في مديحه لأحدهم(٧٦):

٤٤ - **جبانٌ من السَّوءات عنهنّ ناكصٌ ويلقى المنايا مقدماً غير ناكصِ**

وللطباق مكان في لغته، ولكنه لا يأخذ منه الاهتمام الأكبر، كما هي الحال عند أبي تمّام، ويأتي أقرب إلى الصنعة، كما في قوله(٧٧):

---

(٧٣) الديوان: ٩٢٠/٣.

(٧٤) الديوان: ٢٢٤١/٦.

(٧٥) الديوان: ٧٩/١.

(٧٦) الديوان: ١٣٦٩/٤.

٢ - فما كلُّ من حطَّ الرحالَ بمُخفقٍ ولا كلُّ من شَـدَّ الرحـالَ بكاسبِ

٨ - أذاقتْنيَ الأسفـارَ ما كرّهَ الغنى إليّ وأغـراني برفـضِ المطالبِ

٩ - فأصبحتُ في الإثراء أزهدَ زاهدٍ وإن كنتُ في الإثراءِ أرغبَ راغبِ

أما الجناس والتراسل الصوتي فهو أهم ظاهرة صوتية في لغته الشعرية، فقد أكثر منه إكثاراً واضحاً، ولعلّ ذلك يعود إلى أنه أراد أن يعوّض خفوت الإيقاعية في لغته الشعرية، وهو يقف كذلك من الحرف أو الكلمة موقفه من الناس والحياة، فينجذب إلى حرف ما ليغرق عباراته بأصدائه، أو ينفر من حرف ما فيبتعد عنه ويتجنّبه. ويأتي بالجناس التام على قلّة، كقوله(٧٨):

١ - وافى وحيّاني بكأس وراحْ والهمُّ عن قلبي تقضّى وراحْ

ولكنه يكثر من الجناس الناقص، أكثر من أبي تمّام، فيجانس مثلاً بين "الخناجر" و"الحناجر" في قوله(٧٩):

١ - فعلتْ بنا مُقَلُ الجآذرْ فعلَ الخناجرِ بالحناجرْ

ويوشك أن يكون هذا الجناس تامّاً لتقارب الخاء والحاء في اللفظ، وكذلك السين والصاد في قوله(٨٠):

٦٧ - ولا تبخسنّي حقّ مدحي فإنني أرى باخسي سيّان عندي وباخصي

وطالما يجانس بين كلمات من مصدر واحد، فتتشابك الأصوات والأنغام، فإذا نحن أمام تراسل صوتي شديد، وهو بهذه الصفة يفوق البحتري الذي عرف عنه اهتمامه بهذه الظاهرة، أي التراسل الصوتي

---

(٧٧) الديوان: ٢١٣/١.

(٧٨) الديوان: ٥٦٩/٢.

(٧٩) الديوان: ١١٣٠/٣.

(٨٠) الديوان: ١٣٧٠/٤.

الناتج عن الأحرف المتكرّرة في البيت الواحد، وهو إذا قيس بابن الرومي في هذا المجال لم يفعل شيئاً، يتجلّى هذا التراسل الصوتي في قوله(٨١):

٤٩ - ما مُغَنٍّ غنّاك ندّاً لمُغْنٍ رفدُه يجمعُ الغِنى والغناءَ

فالغين والنون في البيت تلحّان على الشاعر فيلهث وراءهما في كل كلّ كلمة تقريباً. والثاء في الأشطر التالية أصداء لزفرات الشاعر(٨٢):

١ - يا ربّ لا تبعثْ بغيثٍ عَيْثا فإنه إن حثّ غيثٌ غيثا

عادت لبونُ الممطِراتِ ليثا

وقد يتمّ التراسل الصوتي من خلال تشابه التصريف، أو التقسيم الإيقاعي، كقوله(٨٣):

٤٦ - دفّاعُ جارِ حفاظِه منّاعُهُ نفّاحُ ضيفِ سماحِه منّاحُهُ

أو قوله في هجاء مغنّية(٨٤):

٦ - قردة، نردة، نواة، حصاة بومة، ثومة، عظام بوالي

والتراسل الصوتي هنا يمارس فعل التنفيس وتفريغ الحقد والغضب.

وأخيراً، بقي أن نقول إن لغة ابن الرومي الشعرية أهم ما ميّزه من شعراء عصره، بل شعراء الأدب العربي قاطبة، حتى إننا نستطيع أن ندرك كنه لغته من أيّ قصيدة نقرؤها له، ونستطيع أن ننسب إليه أية قصيدة له من خلال لغته "الرومية" المتميّزة. ومن خلال مقاربتنا للغته الشعرية، نجده قد اختطّ طريقاً ثالثة في الشعر العربي، وترك لأبي تمّام والبحتري الطريقين الأخريين.

---

(٨١) الديوان: ٨٣/١.

(٨٢) الديوان: ٤٠٧/١.

(٨٣) الديوان: ٥٢٧/٢.

(٨٤) الديوان: ١٩٣٢/٥.

الفصل الرابع

الموسيقى الشعرية عند ابن الرومي

الموسيقى الشعرية في القصيدة تجسيد لانفعالات الروح، وصدى لرنين الإحساس الذي يلفّع روح الشاعر، إنها حفيف العاطفة في مواجهتها لرياح الحياة، والشاعر العظيم هو من كانت له موسيقى شعرية تميّزه وتُفرد صوته بين الأصوات، تحمل لون روحه وحرارة زفراته. وقد اهتم القدماء بالموسيقى الشعرية، وتنبه الناس على أغلاط بعض الشعراء في القافية وغيرها، ولكن علم العروض الذي وضعه الخليل جعل الموسيقى الشعرية علماً قائماً بذاته، وقد اقتصر على أوزان الشعر العربي وقوافيه وزحافاته، أي على ما سمي فيما بعد بالموسيقى الخارجية أو الظاهرة، وتنبه البلاغيون على الظواهر الصوتية في اللغة الشعرية، كالجناس، والترصيع، والتقسيم، ورد العجز على الصدر، وغير ذلك من محسنات بديعية لفظية، ولفتوا الانتباه إلى تجانس الأحرف أو تجافيها في البيت الشعري، ولكن اتصال الثقافة العربية بالثقافة الغربية، ودخول العلوم اللسانية إليها جعل الباحثين يلتفتون إلى ظواهر إيقاعية أخرى لا علاقة لها بالجرس الموسيقي مباشرة، وإنما تتأتى من تركيب الكلام وتنوع الأساليب التعبيرية والتكرار والتناسب والتضاد والفراغ والبياض إلى غير ذلك، وبمعنى آخر تتأتى من إيقاع الأفكار وإيقاع المعنى والدلالة، وهو ما يجعل إعادة النظر في مفهوم الموسيقى الشعرية أمراً ملحاً وضرورياً، فالموسيقى الشعرية نتاج تلاقح علم الموسيقى وعلم اللغة ولاسيما الصوتيات منها. وكان أرسطو قد جعل مادة الشعر اللغة والوزن

والإيقاع[1]، والعنصران الأخيران هما المختصان بالموسيقى التي تعزفها الآلات، وقد ميز بين الوزن والإيقاع، ولكن الإيقاع هو أحد عناصر الموسيقى ومظاهرها، ولذلك لن نفصله عنها، بل إنه موجود في كل الظواهر الخاضعة للزمن، فهو يعني في ما يعنيه تواتر أي ظاهرة، وحين ينتظم صوتاً في نظام محدد ومطرد يصبح موسيقى.

ينكر الدكتور حسني عبد الجليل يوسف في كتابه "موسيقى الشعر العربي" الفصل بين الموسيقى الخارجية والموسيقى الداخلية، ويرى أن هناك "موسيقى واحدة تتراكب فيما بينها ليس فيها خارج وداخل، لأن عناصرها الصوتية والمعنوية تمثل معزوفة ذات نسيج متداخل"، ولكنه لا يلبث أن يقول بموسيقى ظاهرة مسموعة تقوم على الإيقاع الصوتي في حين تقوم الموسيقى الخفية على علاقات المعاني بين الألفاظ والتراكيب، وتعتمد على التأثيرات الذهنية والتخييلية[2]. ولا شك في تضافر مقومات القصيدة اللغوية والصوتية والعاطفية في تأليف إيقاعها، ومع ذلك لا ينفي هذا وجود نوعين من الموسيقى، نوع يصل إلينا بالسماع ندعوه الموسيقى الصوتية أو الجرْسية، ونوع يصل إلينا بالإحساس النفسي ندعوه الموسيقى النفسية أو الإيقاع الداخلي أو النفسي للقصيدة.

تتألّف الموسيقى الشعرية الصوتية من البحور الشعرية وتوزّع التفعيلات والقوافي، إضافة إلى اصطفاف جوقة الألفاظ واصطكاك الأحرف بحسب ما تمليه عاطفة الشاعر وحالته النفسية، أي إن الموسيقى الصوتية هي كل ما يسمع من جرس في البيت أو القصيدة، فهي كصوت الإنسان وغنائه وصراخه وبكائه وضحكه. أما الموسيقى النفسية فتعزفها البنية الداخلية للقصيدة، من خلال تنوع الحركات اللغوية والنفسية فيها، ويحدث ذلك حين تتنوع الأساليب ما بين خبر

---

(١) فن الشعر، تر: د. إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة: ١٩٨٩.

(٢) يوسف (حسني عبد الجليل)، موسيقى الشعر العربي (الجزء الأول)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٩، ص ص ١٤- ١٥.

وإنشاء، وأمر ونهي واستفهام وطلب ورجاء ووصف ونداء، وما بين تقسيم الجمل والعبارات، وتصريف الأفعال والأسماء، والطباق والمقابلة والتناسب والتقسيم... أي إن التركيب اللغوي للقصيدة بدلالاته ومدلولاته يتضافر لعزف موسيقى نفسية انفعالية تتماوج في نفس القارئ، ولنقل بوضوح أكثر إنها نظرية النظم الجرجانية نفسها، لا من حيث تغيّيها المعنى بل من حيث تغييها الإيقاع النفسي للتعبير الشعري، فهي كخفقات قلب الإنسان وصدره ونبضه وتلون وجهه وتغير حاله. ولنضرب مثلاً على ذلك بالراقص الذي يرقص ويغني معاً، فإنه يوصل إلينا بصوته ونقراته موسيقى نسمعها، ولكننا في الوقت نفسه نحس بموسيقى أخرى ذائبة فيها هي موسيقى حركاته وإيماءاته وتغير حالاته.

وكان لابن الرومي موسيقاه الشعرية الخاصة، تتلون بروحه وعقله ومشاعره، يدركها المتلقّي مباشرة، سمتها البارزة الهدوء والخفوت، إذ ليس فيها نبرة خطابية مجلجلة، ولا توتّر إيقاعي صاخب، ولا شحنة عاطفية غنائية طاغية، إلا فيما ندر. إن موسيقى ابن الرومي الشعرية خافتة بلا شك، فيها هدوء العقل وسكينة التأمّل، وإن احتفظت بطاقة عاطفية لا بأس بها، فإن ذلك يعود إلى قلقه الداخلي الذي لم يستطع العقل أن يلجمه دائماً.

وهنا يتبادر إلى الذهن سؤال مهم وهو: لماذا لم يكن شعر ابن الرومي يمتلك طاقات إيقاعية صوتية غنيّة، وهو العارف بخصائص الموسيقى والناقد البارع لأصوات المغنّين والعاشق الكبير للغناء والطرب؟

يرى بعضهم أن عدم تأثير الغناء في شعره يعود إلى حبّه للغة وإلى ثقافته الكبيرة(٣)، ولكن هل حبّ اللغة أو الثقافة يقف عائقاً أمام الغنائية، ألم يكن المتنبي مثقّفاً وعارفاً باللغة ومع ذلك كان شعره غنائياً خطابياً؟ حتى إن أبا تمّام نفسه كانت الغنائية عنده سمة غالبة على شعره.

---

(٣) الكردي (أحمد)، القديم والمحدث في الشعر العربي في القرنين الثالث والرابع الهجريين (رسالة دكتوراه): ٦٤.

والذي نطمئنّ إليه أن سبب خفوت الغنائية في شعر ابن الرومي يعود إلى "ذهنيته"، فهو شاعر الفكرة لا شاعر الصورة كأبي تمّام، ولا شاعر الموقف كالمتنبي، إنه شاعر العقل لا شاعر القلب أو المخيّلة، وهذا "كعب أخيل" شعره. وخفوت الغنائية في شعره هو الذي أخّره عن شعراء عصره في معظم الأحيان، لأن ذلك كان يجافي طبيعة العصر، فقد كان للموسيقى شأن عظيم، وكان "الإيقاع" الصاخب ينتظم حياة الناس في جميع أحوالها، حتى إن النثر نفسه كان يتّجه إلى الإيقاع والتنغيم، ومع ذلك نجد ابن الرومي يعيش في هامشه منكفئاً على عالمه الداخلي في عزلة نفسية نسبية كأنما قد أصمّ أذنيه عما حوله، فدار شعره حول حياته وامتزج بعالمه النفسي أيما امتزاج، وهذا التمَحْور حول الذات يذكّرنا بالمعري فيما بعد الذي حين اعتزل الحياة العامة ورهن نفسه لمحبسيه ابتعد شعره عن الغنائية وساد الإيقاع الخافت في لزومياته، بعد أن كان ذا نبرة عالية في ديوانه الأول "سقط الزند".

١ - الموسيقى الصوتية (الجَرْسية):

قلنا إن الموسيقى الصوتية الشعرية هي الجرس المنغَّم الذي يصدر عن البيت الشعري، والرنيم الذي تخلقه التفعيلات في البحر الشعري والقافية والروي وحشو البيت اللغوي من فنون تنغيمية مختلفة ومن نبر، ونعرض الآن هذه العناصر:

أ- البحور الشعرية:

البحر الشعري هو السرير الذي تتمدّد عليه روح الشاعر وحاله النفسية التي تعتريه، وهو تعبير عنهما أيضاً لأنه يوافق الحس الداخلي للشاعر ولذلك نجده يختلف عند الشاعر نفسه، فتارة يأتي قصيراً وتارة يأتي طويلاً، ولا شكّ في أن البحر الشعري نتاج روح جماعي أيضاً أو لاشعور جمعي، تراكم عبر العصور، وإلا فلماذا يتميّز كل شعب ببحور معينة، وكيف أجمع الشعراء عليها؟ إن اللغة بما هي هوية للشعب وتعبير عنه، وبما تحتويه من حركات وسكنات وطاقات صوتية خاصة بها، هي التي تتحكّم في الإيقاع الذي يناسب قوانينها وطبيعتها، أي بما يناسب حياة الشعب وطبيعته.

وكان الشعراء العرب، منذ العصر الجاهلي حتى العصر العباسي، قد عزفوا على أوتار ستة عشر بحراً مع مجزوءاتها، وكانت الحياة الجديدة قد فرضت إيقاعات جديدة تمثّلت في اختراع بحور شعرية لم يعرفها الجاهليون، ففي العصر الأموي قيل إن الوليد بن يزيد اخترع المجتث(٤)، وفي العصر العباسي اخترع الشعراء الأوائل، كأبي نواس، المضارع والمقتضب وأحيوا المتدارك، وأكثروا من استخدام المجزوءات والبحور القصيرة، بسبب انتشار الغناء وتغيّر المزاج والذائقة الفنية و"الأذن الموسيقية" في المجتمع العباسي.

وقد استخدم ابن الرومي معظم البحور الشعرية العربية، والكثير من المجزوءات، وقد جاءت البحور في ديوانه وفق النسب التالية:

البحر	النسبة المئوية	البحر	النسبة المئوية
الطويل	٢٢%	مجزوء الرمل	٢،٤%
الخفيف	١٢%	الرمل	١،٧%
الكامل	١١%	مجزوء الخفيف	١،٢%
البسيط	١٠،٤%	مخلّع البسيط	١،١%
السريع	٧%	الهزج	١،١%
المنسرح	٦،٥%	المجتث	١،٩%
الوافر	٦،٤%	مجزوء الرجز	٠،٧٩%
المتقارب	٥،٤%	مجزوء الوافر	٠،٥٤%
الرجز	٤،٠%	المديد	٠،٣%
مجزوء الكامل	٣،٧%	مجزوء المتقارب	٠،٠٦%

(٤) ضيف، العصر الإسلامي: ٣٨٤. وقد تبيّن لي في دراسة ستري النور قريباً أن هذا البحر كان موجوداً قبل الوليد ولكنه هو من شهره وأغرى الشعراء به.

نرى الشاعر يستخدم بوفرة كلاً من الطويل والخفيف والكامل والبسيط والسريع والمنسرح والوافر، وهي بحور تناسب حالة التأمل، وتتسق مع النفَس الشعري الطويل، و"الطويل" أكثر البحور تداولاً في الشعر العربي، وهذا يستدعي اهتماماً كبيراً به، وكأنه الإيقاع الأقرب إلى النفس العربية، وإلى حياة الصحراء ذات الآفاق والأرجاء الممتدة، ويضيق البحث عن الخوض في غمار هذا الموضوع، غير أننا نجد هذا البحر يوائم طبيعة ابن الرومي وتكوينه الفكري والثقافي، لأنه بحر رحب هادئ الإيقاع على الأغلب، متنوع التفعيلات يتيح للشاعر حرية في التحرك داخل البيت الشعري، ويأتي به ابن الرومي في معظم الأحيان في صورته التقليدية:

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن   فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن

وعلى هذا البحر نظم الكثير من مدائحه وبعض مراثيه وعتابه ووصفه.

أما البحر الثاني في شعر ابن الرومي فهو "الخفيف"، وتفعيلاته (فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن)، وهو يكثر كثرة لافتة للانتباه في شعره، فما سرّ ذلك؟

إن نظرة إلى هذا البحر تدل على أنه ذلق هادئ الإيقاع، وفيه تنوّع شديد في التفعيلات يمنح الشاعر حرية كبيرة لكثرة جوازاته، إذ إن (فاعلاتن) تأتي (فعِلاتن) و(مستفعلن) تأتي (متفعلن)، و(فاعلاتن) الأخيرة (الضرب) تأتي (فعِلاتن) و(فعْلاتن)، ويأتي البيت في هذا البحر مدوّراً في كثير من الأحيان، وهي فسحة جديدة للشاعر تناسب النفَس الشعري الطويل، وطالما نسج ابن الرومي مئوياته على هذا البحر كالهمزية التي سبق ذكرها، وهي نموذج لتجانس الموضوع مع الإيقاع الشعري. وإكثار ابن الرومي من الأبيات المدوّرة في هذا البحر مظهر يميّزه في رأينا، ويعبّر عن إحساسه بوحدة البيت ووحدة القصيدة، وقد تبلغ الأبيات المدوّرة العشرات في القصيدة الواحدة.

ومن البحور التي يُكثر من استخدامها وتقلّ عند غيره من الشعراء "المنسرح"، وهو بحر أقرب إلى الهدوء منه إلى الصخب والطنطنة، على الرغم من طابعه العاطفي واضطرابه الإيقاعي بسبب تدحرج تفعيلاته مسرعة بعد بطء:

مستفعلن البطيئة إلى فاعلات الأسرع إلى مفتعلن السريعة. وابن الرومي، على ما نظن، استخدم هذا البحر أكثر من جميع شعراء العربية، وهو بحر يوافق النزعة الذهنية في شعره وتوتر نفسه واضطراب عالمه الداخلي.

وتفعيلات المنسرح الأصلية (مستفعلن مفعولاتُ مستفعلن) في كل شطر، ولا يأتي في هذه الصورة، إذ يغلب أن تأتي مفعولات "مفعلات - فاعلات"، أما مستفعلن في الضرب والعروض فتأتي (مفتعلن) على الأغلب، ويندر أن يأتي الضرب (مستفعلْ)، غير أن ابن الرومي أورد البحر في صورته الأصلية في قصيدة طويلة، وهذا نادر، على أنه يجوز في تلك القصيدة تسكين رويّها الثاني، فتصبح من الشكل المستعمل (مستفعلن مفعولات مستفعل)، ومقدمة القصيدة على النحو التالي(٥):

١ - أنهضَه في أوانِ إنهاضِهِ غيثٌ دعــا طَرْفَه بإيماضهِ

٢ - أبرقَ برقــاً كأنّ لائحَــه من أفُقِ الخيرِ نارُ حُرّاضهِ

ويستخدم ابن الرومي في هذا البحر الأبيات المدوّرة أيضاً، وهو ما يقلّ في المنسرح.

ويلاحظ في شعره غياب "المقتضب"، وهو بحر عباسي ذو طاقة غنائية إيقاعية عالية، وربما كان هذا البحر لا يناسب التأمل والرويّة، ولكن هناك بحوراً متعدّدة ذات إيقاع واضح، وكثرت في شعره، كالرمل والهزج ومجزوء الرجز، فهل يعقل أن ابن الرومي لم يستسغ هذا البحر لغنائيته؟

وكذلك لا نجد في شعره أثراً لــ"المضارع" وهو وزن عباسي أيضاً، ولا "المتدارك". ويبدو أن هذه البحور المهملة في شعره كانت جديدة على الأذن العربية، وابن الرومي كان ذا ذوق عربي في ثقافته الواسعة التي تلمّ بتفاصيل التراث العربي القديم، وانعكس ذلك على ذوقه الموسيقي.

---

(٥) الديوان: ١٣٧٥/٤.

أما البحور المجزوءة فلم تشكل نسبة عالية (بالنسبة إلى غزارة شعر ابن الرومي، وهي نسبة عالية في الشعر العباسي المعاصر له، فهي بحجم ديوان كامل)، كما يبدو من الجدول السابق، وتبلغ نحو ١٠% من مجموع شعره. والشعراء العرب لم يكونوا شديدي الاقتناع بهذه البحور المجزوءة في قصائدهم الجادة الرصينة، فالبحر المجزوء أقرب إلى الغناء، وهو يناسب الموضوعات الخفيفة والرشيقة، ويناسب المقطعات القصيرة ولاسيما ذوات الموضوع الهجائي أو الغزلي.

وابن الرومي استخدم البحور المجزوءة في هجائه استخداماً واسعاً، لأن هجاءه الساخر كان يعتمد أيضاً على الطاقة اللغوية والإيقاعية في الفتك بخصمه، وجعله أضحوكة الناس من خلال أبيات رشيقة يسهل حفظها وتناقلها، كما في قوله يهجو المؤذّن دبساً، وهي من مجزوء الكامل(٦):

١٥ - قُولا لدبسٍ شرِّ مَنْ   يطأُ الثرى ويُرمَسُ

١٧ - لـو أنّ إبليساً رآ   كَ لكادَ ذُعراً يُبلِسُ

وهي قصيدة تبلغ أربعين بيتاً، وقلما يستخدم البحر المجزوء في قصائد طويلة(*).

فابن الرومي يميل إلى البحور التي تلائم طبيعته النفسية والفكرية، وتلائم الموقف الشعري، ولم يكن يأبه كثيراً بتقديم شكل مناسب لموضوعه، وإنما كان همه عرض أفكاره التي تنثال انثيالاً، فلم يفد كثيراً من طاقة البحور الشعرية في التلوين والتوزيع. وهو في ذلك أقرب إلى التقليد منه إلى التجديد، فقد هجر البحور العباسية، وهي التي ولدت في أحضان الغناء والموسيقى وابن الرومي كان يلازم المغنين، فكان جديراً به أن يستعملها وأن يُغْنيها

---

(٦) الديوان: ٣/١١٩٤.

(*) على سبيل المثال: ق ١٢٩ = ١٦٩ (تسعة وستون ومئة) بيتٍ، ق ١٣٠٠ = ٤٣ بيتاً، ق ١٦٢٨ = ٩٠ بيتاً، ق ١٢٦٢ = ٦٤ بيتاً.

ويضيف إليها، بل أن يخترع إيقاعات جديدة كما فعل غيره من شعراء مطلع العصر العباسي، مثل أبي العتاهية، ورزين العروضي، ولاسيما إذا علمنا أن ابن الرومي كان يتمتّع برهافة حسّ موسيقيّ تجلّى في نقده للمغنّين والمغنّيات سلباً وإيجاباً، ولعلّ هذا التناقض بين ثقافته الموسيقية وخفوت الإيقاع الصوتي في شعره أثر من آثار الفلسفة والمنطق، وتكوينه النفسي الشاحب بل الكالح، فقد كان شاعراً سوداوياً يزدرد أحزانه وذلّه وقحطه بسكينة.

وننتقل إلى موضوع مهم ذي صلة بالبحور الشعرية، وهو "الأراجيز"، لأن الرجز فنّ بدويّ كان صدى مباشراً لحياة الصحراء، فهو أغنية العربي في المعركة أو في حياته العامة، وكان أشبه بالشعر الشعبي ثم تحوّل عند الأغلب العجلي وأبي النجم العجلي بعده إلى فنّ مستقل، وتحوّل عند العجّاج وابنه رؤبة إلى متون لغوية شديدة التعقيد، واقترن الرجز منذ ذلك الحين باللغة الغريبة التي كان علماء اللغة والنحاة يقبلون عليها(٧). وفي العصر العباسي نحا "الرجز" منحيين: الأول تعليمي أو قصصي، كما هي الحال عند أبي العتاهية وأبان بن عبد الحميد اللاحقي ثم عند علي بن الجهم وأبي الشبل البغدادي وابن المعتزّ وسواهم، والثاني متون لغوية تتخذ "الطرد" موضوعاً لها، وفيها يظهر الشاعر براعة في حفظ غريب اللغة، ونجد هذا عند أبي نواس في المقام الأول.

أما الرجز في شعر ابن الرومي فكان جديداً، وجدّته تتأتّى من كونه لم يجاوز أغراض القصيدة العادية إلا نادراً، فما نقلْ عن قصائده نقلْ عن رجزه شكلاً ومضموناً، وقد تأتي أراجيزه في أشطر قليلة أو في عشرات من الأشطر(٨)، وليس لها موضوع محدّد، فقد يكون الغزل أو الهجاء أو المديح أو الوصف أو التأمل، كقوله في مقطّعة بديعة(٩):

---

(٧) انظر في تطور الرجز: سلطان (جميل)، كتاب الشعر، منشورات المكتبة العباسية (١٩٧٠)، ص ص ١٧٩ - ١٨٨.

(٨) ينظر مثلاً: الديوان: ق ٤٧٥ = ١٦٣ شطرٍ، ق ١٥٠٦ = ١٦١ شطرٍ، ق ١٦١٥ = ١٠٣ شطر.

(٩) الديوان: ١١١٧/٣.

١ - أما رأيتَ الدهــرَ كيف يجري؟

٢ - يُظهرُ ما أكتمُــه من عُمــري

٣ - بأحرفٍ يخــطّها في شَــعري

٤ - يمحو بها غضَّ الشبابِ النضْرِ

٥ - إذا محا ســطراً بدا فــي سطرِ

ولغة الأرجوزة عند ابن الرومي لا تختلف عن لغة القصيدة، وهي بعامة تتسم بالسهولة والحيوية والنضارة، ويضفي عليها إيقاع الرجز رونقاً خاصاً لا نجده في قصائده، لأنها تنحو منحى التكثيف والإلماح في كثير من الأحيان بسبب قصر الشطر عن البيت الشعري الكامل. إن ابن الرومي رفع من شأن "الرجز" وأعاد إليه الحياة والاهتمام، فقد غدا ضمن نسيج فنه الشعري الكامل، بثّ فيه نضارة لغته ودقتها واتساعها وسهولتها وطلاوتها.

وفي ديوان ابن الرومي مقطعة من الرجز المزدوج، وهو لون فارسي على ما يبدو، وإن كان ينسب إلى الوليد بن يزيد(١٠)، يقول في تلك المقطّعة التي يتحدّث فيها عن إبطاء صديقه المرثدي عليه في دعوته إلى تناول السمك(١١):

١ - الحمدُ للهِ الذي نجّــى الــسَّمَكْ ... من الشُّصوصِ الجائلاتِ والــشَّبَكْ

٢ - علّمَهُ يــونسُ مــن تــسبيحهِ ... مـــا كـــان أدّاه إلـــى تـــسريحهِ

٣ - فهْو من الــصيّادِ فــي أمــانِ ... ما دمــتُ أبغيــهِ، وفــي ضَــمانِ

٤ - إنــي عليــه لعظــيم البركــةْ ... فليدْعُ لي مــا صــاحبتْه الحركــةْ

ولو أكثر ابن الرومي من هذا اللون من الرجز لقدّم للشعر العربي قصصاً شعرياً أو ما يشبه الملحمة، إذ كان ذا براعة في تطويع اللغة لأي موضوع يقصده، ولربما فاق أبان اللاحقي الذي نظم "كليلة ودمنة" شعراً، وابن الهبّارية الذي نظم

---

(١٠) ينظر: الأصفهاني، الأغاني: ٥٧/٧. ضيف (د. شوقي)، العصر الإسلامي: ٣٨٤.

(١١) الديوان: ١٨١١/٥.

على منوالها قصصاً شعرية، غير أننا لا يمكن أن نتوقع هذا من شاعر لا يرى إلا "أناه" فلا يمكن أن يكتب الشعر الموضوعي أبداً.

ويأتي ابن الرومي بالرجز مجزوءاً أحياناً، وتارة يكون مشطوراً وتارة أخرى غير مشطور، أما في الأول فالشاعر يلتزم القافية في كلّ شطر، فتتحوّل القصيدة عند ذلك إلى ثرثرة مسجَّعة لا أكثر، كقوله(١٢):

١ - سُهولةُ الشـــريعةْ ٢ - تُغني عن الذريعةْ

٣ - يا ذا اليدِ المنيعةْ ٤ - والأذنِ الســـميعةْ

٥ - والهمةِ الرفيعةْ...

أما النوع الثاني، غير المشطور، فيمتاز بالرشاقة والخفّة، ويكثر في الهجاء كما في مقطّعة يهجو بها أبا عليّ بن أبي قرّة(١٣):

١ - أقِــصرٌ وعـــوَرٌ وصلَعٌ في واحدِ

٢ - شواهـــدٌ مقبولةٌ ناهيك من شواهدِ

٣ - تخبرُنا عن رجلٍ مستعمَل المقافدِ

٤ - أقمأَهُ القَفْدُ فأضـــحى قائماً كقاعـــدِ

ونرى ابن الرومي يمنح "الرجز" حياة جديدة، عندما يجعله يعبّر عن جميع أحواله النفسية، ويصف مواقف الحياة المختلفة، ولم يغرق في «بهلوانيات» قصائد "الطرد"، وقد يصف رحلة فيجيد ويقدّم لوحات نابضة بالحياة، كما في الأرجوزة التي يصف فيها العنب الرازقي والنزهة التي قام بها مع بعض أصدقائه، وهي قصيدة حضرية عباسية حقاً، فيها رقة الحياة الجديدة ونضارتها.

ب - **القافية والرويّ:**

يعرّف الخليل بن أحمد الفراهيدي القافية بأنها المقطع الذي "من آخر حرف في البيت إلى أول ساكن يليه من قبله، مع حركة الحرف الذي قبل الساكن"(١٤)،

---

(١٢) الديوان: ١٥١٦/٤. ينظر أيضاً: ١٨٨٥/٥.

(١٣) الديوان: ٧٦٩/٢. وله رجز غير مجزوء ولا مشطور كما في: ٢٢٧/١. وهي في ٣٠ بيتاً.

(١٤) ابن رشيق، العمدة: ١٥١/١.

وللقافية أهمية عظيمة في الشعر العربي، وقد يعنون بها حرف الرويّ (آخر حرف في القافية مع حركته) فيسمّون القصيدة بها، فيقولون قصيدة نونية أو لامية وهلمّ جرّاً. وربما أطلقوا على القصيدة اسم القافية، وابن الرومي نفسه يسمي قصيدته قافية، كما في قوله(١٥):

١ - سيّرتُ قافيةً إليك غريبةً   من سيّرتْه تضمّنت تغريبَهُ

ومردّ ذلك الاهتمام بالقافية يعود إلى الطاقة الإيقاعية المركّزة فيها، ومن خلالها يجذب السامع إلى المعنى، يقول الحاتمي في "الرسالة الموضحة": "وسبيل الشاعر أن يعنى بتهذيب القافية فإنها مركز البيت حمداً كان ذلك الشعر أو ذمّاً، وتشبيهاً كان أو نسيباً، ووصفاً كان أو تشبيباً، وأن يتأمّل الغرض الذي يرمي إليه فكره، فينظر في أيّ الأوزان يكون أحسن استمراراً ومع أيّ القوافي يكون أشدّ اطّراداً، فيكسوه أشرف معارضه، ويبرزه في أسلم عباراته، ويعتمد إقرار المعاني مقارّها، وإيقاعها مواقعها، وقد حكي عن الحطيئة أنه قال: نقّحوا القوافي فإنها حوافر الشعر"(١٦).

وكان ابن الرومي واعياً لقوافيه مدركاً لأثرها في القصيدة، فهو عندما يختار وزناً سهلاً يختار له قافية سهلة أيضاً مادامت تؤدي وظيفتها الشعرية، يقول(١٧):

٢٦١ - إن تكنْ سهلةَ القَوافي فليست   في المعاني بسهلةِ الوِجدانِ

٢٦٣ - وابسطِ العذرَ في ارتخاصِ القوافي   واتّباعي سهولةَ الأوزانِ

وقد يشعر بها بعمق، فهي فضاؤه الذي يتنفّس وآفاقه التي يحلم بها، يقول في صديقه التوّزيّ(١٨):

---

(١٥) الديوان: ٢٦٨/١.

(١٦) الرسالة الموضحة: ٤٢.

(١٧) الديوان: ٢٥٠٨/٦.

(١٨) الديوان: ٧٢/١.

١٤٢ - **ولكَ العذرُ مثل قافيتي فيك، اتساعاً فإنها كالفضاءِ**

١٤٣ - **وتأمّلْ فإنهــا ألف المــدّ لهــا مَدّةٌ بغــيرِ انتهاءِ**

وهو ما يعني أنه كان واعياً لصنعته، قاصداً لغايته، لا يأتي بقوافيه اعتباطاً، وإنما يعمل فيها فكره ووجدانه، فأي شاعر تأمل قافيته هذا التأمل العميق قبله، وأي شاعر احتفى بها هذا الاحتفاء مثله؟

أما الرويّ الذي يستخدمه في شعره فهو كثير التنوّع، وقد استعمل جميع الأحرف الأبجدية العربية باتساع شديد، وأهمها رويّ الراء فالدال فالباء فاللام فالميم فالنون... واستخدم في شعره أنواعاً من الروي ابتعد الشعراء عنها لوحشيتها وجلافتها، كروي الطاء، وابن الرومي أكثر الهجّائين استعمالاً لها، كما يقول قحطان رشيد التميمي(١٩). ومثل الثاء والخاء والصاد والزاي والذال والظاء والغين، ونظنّ أنه أكثر الشعراء العرب استعمالاً لها أيضاً. والظاء والذال لا نجدهما عند غيره من شعراء القرن الثالث(٢٠)، ويعلّل علي شلق استخدامه هذه القوافي الوحشية بأنه يقصد بها الذمّ بالأفكار الواردة ضمن القصيدة وصورها الشنعاء، والسخرية بشكل القصيدة(٢١).

غير أننا نجد له قصائد في المديح والعتاب والغزل والوصف على هذه القوافي، وقد يحسن في الكثير منها بما يلفت النظر ويبعث على الإعجاب، مثال ذلك قصيدته الصادية التي يمدح بها علي بن يحيى المنجّم التي أوّلها(٢٢):

١ - **أبى القلبُ إلاّ وجدَه برَخاصِ فليسَ له منها أوانُ خلاصِ**

ولا نحسّ في كثير من الأحيان أنه يتكلّف هذه القوافي الغريبة، بل إنها تأتي موافقة مناخ القصيدة، داخلة في نسيجها بإحكام، كما في "صادية" أخرى يعاتب فيها بعض أصدقائه(٢٣):

---

(١٩) اتجاهات الهجاء في القرن الثالث الهجري: ٢٢٧.

(٢٠) المرجع السابق نفسه: ٢٢٥.

(٢١) ابن الرومي: ملامح وأبعاد: ٥٠.

(٢٢) الديوان: ١٣٦٣/٤.

(٢٣) الديوان: ١٣٦١/٤.

٣ - حلوُ الصـــداقةِ مرُّها فصــديقُه   شرِقٌ بماءِ إخائِه متغصّصُ

٦ - تُرضـيك جــملةُ أمرِه في ودّه   لكنها تُشـجيك حين تُلَخَّصُ

١٦ - كنْ ظلَّ بيتٍ لا يزولُ ولا تكنْ   ظلّ السحابِ يُطلّ ثم يقلّصُ

ونرى تعبير "شرق بماء إخائه" يستدعي كلمة "متغصّص"، وتعبير "جملة أمره" يستدعي كلمة "تلخّص"، وتعبيري "لا يزول" و"ظل السحاب يطل" يوحيان بـــ "يقلص"، وهذا دليل على تماسك البيت منطقياً ودلالياً، وهو ما يسمى في البلاغة "التوشيح" وهو أن يكون أول البيت شاهداً بقافيته، ومعناها متعلّقاً به، حتى إن الذي يعرف قافية القصيدة التي البيت منها، إذا سمع أول البيت عرف آخره وبانت له قافيته"(٢٤). وقد أجاد أيضاً في قوافٍ غريبة أخر يضيق البحث عن تتبّعها.

ومما تقدّم نجده يهتمّ بقوافيه اهتماماً كبيراً، فيجعل منها مركز التنغيم في البيت وملتقى المعاني، وهي تتمسّك بجسد البيت بقوة، لا نستطيع حذفها واستبدال غيرها بها، فقد ترتبط بالبيت بعدّة أسباب تشدّها إليه، منها أسباب صوتية كما في قوله(٢٥):

١ - صِبا من شابَ مفرِقُه تصابي   وإن طلب الصبا والقلب صابي

فالجناس يجمع بين "صبا" و"تصاب" و"الصبا" و"صابي"، ولحرف الصاد فعل صوتي كبير في ربط هذه الكلمات إلى جسد البيت.

ومنها أسباب لغوية واشتقاقية، كما في قوله(٢٦):

١٥ - فقد أعتبْتَني وأمتَّ حِــقدي   بحثِّك خلفَه عجلاً ركابي

١٧ - وحسبي من ثوابي فيه أني   وإيــاه نؤوب إلى مــآبِ

فنلاحظ أن قوله "ركابي" كان بسبب مفعوليته للمصدر "حثّ"، و"حثّ الركاب" تعبير مألوف في اللغة العربية، وهو أشبه بما يسمّى في اللغات الأجنبية

---

(٢٤) قدامة، نقد الشعر: ١٦٨. أيضاً: العسكري، كتاب الصناعتين: ٤٢٥.

(٢٥) الديوان: ١/٢٥٥.

(٢٦) القصيدة السابقة نفسها، ص ٢٥٦.

"العبارات الجاهزة"، وقوله "مآب" اشتقاق من الفعل "تؤوب"، وهذا كثير الورود عنده، يشكل ظاهرة أسلوبية في شعره.

وأهم ظاهرة جديدة في قوافيه "لزوم ما لا يلزم"، فقد سبق المعرّي إلى هذا الفن الشكلي، ولعلّ الشاعرين أرادا من هذا الفنّ أن يعوّضا إجحاف المنطق والفكر على الإيقاع في البيت بهذه القوافي ذوات الرويّ المزدوج، والفرق بين ابن الرومي والمعرّي في اللزوميات أن الأول لم يكن يتكلّف صنعته، بل كانت القافية عنده سهلة خفيفة حيّة، لا يحسّ سامعها بأيّ نبوّ فيها عن مناخ البيت الشعري، وهي تأتي عفوية لا يجهد نفسه في طلبها، أما المعرّيّ فكان يقسر قوافيه قسراً، ويأتي بلزومياته على حساب سهولة اللغة، عامداً قاصداً، في إطار رتيب من الإيقاع وشحوب من العاطفة.

وأول من لفت الانتباه إلى لزوميات ابن الرومي ابن جني في "الخصائص"، إذ يقول عن ذلك: "وقد كان ابن الرومي رام ذلك لسعة حفظه، وشدّة مأخذه، فمن ذلك رائيته في وصف العنب، وهي قوله:

ورازقيٍّ مُخْطَفِ الخُصورِ كأنّــه مخــازنُ البلّورِ

التزم فيها الواو البتّة ولم يجاوزها غالباً، وكذلك تائيته: أترفتها وخطرفتها وسفسفتها، التزم فيها الفاء وليست بواجبة، وكذلك ميميته التي يرثي بها أمه:

أفيضا دماً إن الرزايا لها قِيَمْ

أوجب على نفسه الفتحة قبل الميم على حدّ رائية العجّاج:

قد جبر الدينَ الإلهُ فجبرْ

غير أني أظن أن في هذه الميمية بيتاً ليس ما قبل رويّه مفتوحاً"[٢٧].

ويذكر ذلك ابن سنان الخفاجي أيضاً مشيراً إلى سبقه للمعري، ويشير إلى ورود أشكال من اللزوميات عند شعراء مثل الحطيئة وحسّان وكثيّر والبحتري[٢٨].

---

(٢٧) الخصائص: ٢/٢٦٢- ٢٦٣.

(٢٨) سر الفصاحة: ١٩+.

ويقول ابن رشيق في ذلك: "وكان ابن الرومي خاصة من بين الشعراء يلتزم ما لا يلزمه في القافية حتى إنه لا يعاقب بين الواو والياء في أكثر شعره قدرة على الشعر واتساعاً فيه"(٢٩). ونراه يتنبّه على ظاهرة صوتية في قوافي ابن الرومي هي عدم معاقبته بين الواو والياء، وهذا دليل على تمكّن وقدرة كبيرة جدّاً في اللغة(٣٠).

ويشير الصولي إلى أن ابن الرومي كان يتقصّد ذلك في تعليقه على القصيدة التي أولها(٣٠):

١ - أبينَ ضُلوعي جمرةٌ تتوقّدُ   على ما مضى أم حسرةٌ تتجدّدُ

كما أورد صاحب "زهر الآداب": "قال الصولي: افتتح ابن الرومي في هذه القصيدة على ما يلزمه من فتح ما قبل حرف الرويّ اقتداراً، فحمله على ذلك على أنه قال:

متاح له مقداره فكأنما   تقوّض ثهلان عليه وصندَدُ

... وهذا لا يصحّ، وإنما هو صندِد بكسر الدال، لأن فِعْلَلاً لم يجئ إلاّ في أربعة أحرف: درهم، هجرع (للأحمق)، وهيلع للذي يبلع كثيراً، وقلعم للذي يقلع الأشياء"(٣١).

وفي قصيدته اللامية التي مطلعها(٣٢):

١ - دعِ الأجمالَ مرتحِلةْ   تخبّ بركبها عجِلةْ

يلتزم فيها كسر ما قبل حرف الرويّ، وهي في خمسة وأربعين بيتاً، ومثل هذا كثير في شعره.

---

(٢٩) العمدة: ١/١٧٩ - ١٨٠.

(٣٠) وقد عده د. إبراهيم أنيس من هذه الناحية فريداً بين الشعراء القدامى منهم والمحدثين، انظر: موسيقى الشعر، دار القلم، ط ٤، بيروت، د. ت، ص ٣٢٢، ٣٢٥.

(٣٠) الديوان: ٢/٥٨٤. وهي تبلغ ٢٨٢ بيتٍ.

(٣١) الحصري، زهر الآداب: ٢/٧٨٠. ينظر أيضاً: العمدة: ١/١٥٥.

(٣٢) الديوان: ٥/١٩٨٨.

والأطرف من ذلك أنه يلتزم في قصيدتين الألف المقصورة مع النون وهو في غنى عن ذلك، يقول في إحداهما مخاطباً القاسم(٣٣):

١ - أيا غُرَّةَ العَلْيا، ويا عينَها اليُمنى ويا صفوةَ الدنيا، ويا حاصلَ المعنى

٣٢ - عفاءٌ على الدنيا إذا ساءَ رأيكم فما هي بالدار الدميثةِ للسُّكنى

وقد يكون سبب ذلك شدّة تأثير الكتابة فيه، فهو لا يسمع قافيته فحسب بل يراها كذلك، ويلتزم الألف المقصورة مع الراء في قصيدة هجائية أيضاً(٣٤).

والتزم رويّين في أكثر من ستين مقطّعة صغيرة، وفي قصيدتين طويلتين الأولى تبلغ تسعة وسبعين بيتاً مطلعها(٣٥):

١ - صبراً على أشياءَ كُلِّفْتُها أعقبتُها الآنَ وسُلِّفتُها

التزم فيها روي التاء مع الفاء بالإضافة إلى الصلة (ها)، وفي تضاعيف القصيدة يصادف التزامه ثلاثة أحرف رويّ في الكثير من الأبيات المتتالية.

والقصيدة الثانية تائية أيضاً، يمدح بها ابن الفرات، وتبلغ ستة وستين بيتاً، التزم فيها التاء والراء، مطلعها(٣٦):

أكفُّ الغواني بالخَنا خضِراتُ وهنّ بأقرانِ الهوى ظفِراتُ

٢ - ضعُفْنَ وكان الضعفُ منهنّ قوةً فهنّ على الألبابِ مقتدِراتُ

وتأتي هذه اللزوميات في جميع الموضوعات، وليس فيها أدنى تكلّف، وهي ظاهرة بارزة في شعر ابن الرومي، كما في مقطّعته التي يصف فيها كساء بني نوبخت مشبّهاً إياه بطيلسان بني حرب الذي شاع ذكره وعلا صيته(٣٧):

---

(٣٣) الديوان: ١/١٠٩. والقصيدة الثانية هي ق ٥٤/ ص ١٠٨.

(٣٤) الديوان: ٣/٩٧١.

(٣٥) الديوان: ١/٣٥٩.

(٣٦) الديوان: ١/٣٨٧.

(٣٧) الديوان: ١/١٥٩- ١٦٠.

١ - كساءَ بني نوبختَ مهــلاً فــإنني أراك تُنـــاغي طيلـــسانَ بنـــي حـــربِ
٢ - أعيذُك أن تــأبى مــسيرةَ ليلــةٍ وتصبرَ للتيسيرِ في الــشرق والغــربِ
٣ - كسائي، كسائي! إنه الدربُ بيننــا فلا تــدعِ الثغــرَ المخــوفَ بــلا دربِ
٤ - ولا تحــسبنّي لا أغــرّدُ بــالتي تَليني بها في الحفلِ طــوراً وفــي الــشّرْبِ
٥ - فأُعفِ بحقّي في الشتاء فلن أرى قبلولَ كساءِ منك في الصيف ذي الكرْبِ
٦ - وصبراً فإن الحُرَّ بــاللوم تُبتغــى إثابتُــهُ، والعبــد بالــشتم والــضربِ

التزم الشاعر الباء والراء الساكنة والفتحة قبل الراء، ولكننا لا نشعر بأنه لهث وراء ذلك، بل أتته القوافي منقادة إليه طيّعة، ولا نجد تفسيراً لذلك غير تمكّن شديد من اللغة ووضع نفسي مفرط في المزاجية والحساسية لدى ابن الرومي جعله ينساق وراء إيقاع خفيّ معيّن، ونحن نلمس عنده هذا النزوع، أو بالأحرى هذه الحساسية المفرطة تجاه القافية في جميع قصائده، إذ تتكرّر قوافٍ متتالية في قصيدة واحدة فيها لزوم ما لا يلزم، فيخلق ذلك تناغماً بديعاً في القافية يسهم في رصّ جزيئات القصيدة وتماسك وحدتها العضوية، ولنضرب على ذلك مثالين: الأول مقطّعة من أربعة أبيات في إسماعيل بن بلبل وصاعد يقول فيها[٣٨]:

١ - ألم ترَ لابن بلبــلَ إذ حمــاني مــــــواردَه وأورادي ظمــــــاءُ
٢ - سألت الأرضَ تنكيــراً عليــه فلــم تفعــلْ، فنكّــرت الــسماءُ
٣ - وصاعدُ ما تصعّد بل تَهــاوى ولكن جــادَ مــا صــعِدَ الــدعاءُ
٤ - رعى هذا الأنــامَ فكــان ذئبــاً أحصَّ وما الذئابُ ومــا الرِّعــاءُ؟

نجد القافية تتوزّع وفقاً للموضوع على الصورة التالية:

(ابن بلبل) ب (١ - ٢) ⟵ ... ماءُ
(صاعد) ب (٣ - ٤) ⟵ ...عاءُ

---

(٣٨) الديوان: ٥٧/١.

كأنما القافية الأولى (ماء) جاءت بإيحاء من مضمون البيتين اللذين يتحدثان عن "الموارد" و"الأوراد" و"السماء"، أي عن الماء، ونلاحظ الوشيجة القوية بين القافيتين في (ب١) و(ب٢) / (ظماء - السماء)، فالأولى استدعت الثانية سببياً ونفسياً، وقد جمعهما الصوت الواحد (ماءُ).

أما القافية الثانية (عاءُ) فإن العين فيها تحمل شعوراً بالازدراء تعزّزه تلك السخرية في قوله: "وما الذئاب وما الرعاءُ"، وكأنه استوحاها من عين (صاعد) الذي كان بعكس اسمه، وتلتقي القافيتان (ماءُ - عاءُ) عند شعور واحد هو الكراهية، التي كانت مطراً مدمّراً في (ب٢)، وازدراء في (ب٣) و(ب٤).

والمثال الثاني من مقدمة قصيدة ضادية طويلة يمدح بها ابن الفياض، يقول فيها[٣٩]:

١ - لهفَ نفسي على العيــونِ المِــراضِ ... والوجــوهِ الحِــسان مثــلِ الريـــاضِ

٢ - حال بيني وبــين أيــامهنّ البــيض ... مـــا احتـــلّ مفرقـــي مـــن بيـــاضِ

٣ - نظـــرتْ نظـــرةً إلـــيّ الملمّـــــ ... ــــــاتُ فـــأغرينَهنّ بــــالإعراضِ

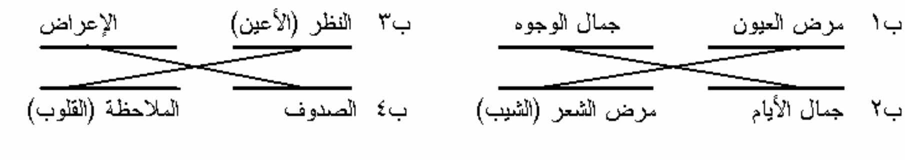
٤ - فالعيون المــراضُ يــصدفْن طــوراً ... ويُلاحِظْـــن عـــن قلـــوبٍ مِـــراضِ

وكما نرى، فإن القافية في الأبيات جاءت على الصورة التالية:

ب (١ - ٢) ⟵ ياضِ

ب (٣ - ٤) ⟵ راضِ

وهناك رَوْسم متصالب في الأبيات على النحو التالي:



---

(٣٩) الديوان: ١٣٨٧/٤.

فالقافية الأولى (ياضِ) الكسيرة الواهنة تناسب ضعف العيون والشعر، وفي الوقت نفسه جمال الرياض الرقيق وجمال الأيام الماضية، ولعلّ الوهن في القافية ناتج عن الكسرة / الياء في الرويّ الأول، وعن الرويّ الثاني (الياء)، والكسرة في الرويّ من جنس الياء، والألف بينهما مديدة تفيد الانبهار، إنه الانبهار بالرياض وببياض الشيب.

أما القافية الثانية (راضِ) فقد شحنت بالراء التي كانت صدى للراءات الثلاث في (ب٣)، والراء تفيد الحركة، فكان الإعراض، وعلى الرغم من الحركة المريضة الواهنة في "المراضِ" فإنها جاءت صدى للقافية في الشطر الأول من (ب١)، وهو ما يجعل الأبيات الأربعة يسري فيها روح الوهن والرقّة والضعف، ويتكاثف في الرويّ الأول (ضي) لأن الضاد حرف بضّ واهن وأنثوي أيضاً.

هكذا يتجلّى التصاق القوافي بجسد القصيدة التصاقاً عضوياً، فتبتعد عن التكلف كل البعد، حتى في "لزوم ما لا يلزم"، وهذه ميزة لابن الرومي ليست للمعري في لزومياته، وابن الرومي بإكثاره من اللزوميات وإتيانه بها بهذه الصورة جعله يتفوّق على من سبقه من الشعراء الذين جاء عندهم "لزوم ما لا يلزم" بالمصادفة، كالشنفرى والحطيئة وحسان وكثير والبحتري.

ج - الترصيع:

قال قدامة: "وهو أن يتوخّى فيه تصيير مقاطع الأجزاء في البيت على سجع أو شبيه به أو من جنس واحد في التصريف"(٤٠)، وهو كثير جداً في شعر ابن الرومي، ويعدّ إحدى ميزاته التي يتفرّد بها بين شعراء العصر العباسي، والترصيع يوافق نزعته في "لزوم ما لا يلزم"، ومن ذلك قوله(٤١):

٤٦ - دفّاعُ جارِ حفاظِه منّاعُه   نفّاحُ ضيفِ سماحِه منّاحُهُ

٤٧ - في شِيمتيهِ صرامةٌ وسلامةٌ   فهناك حدّاً مُنْصلٍ وصِفاحُهُ

---

(٤٠) نقد الشعر: ٤٠.

(٤١) الديوان: ٥٢٧/٢+.

٨٩- ومُخالفٍ أضحى بكم مغمــودةً أســـــيافُه، مركـــــوزةً أرماحُـــــهُ

٩٤- علماءُ ديــنِ محمّـدٍ، فقهــاؤه صُـــلحاؤه، صُـــرحاؤه، أقحاحُـــهُ

قلما نجد عند شاعر عربي آخر مثل هذا التماسك في بنية البيت، إذ نجد هنا تناغماً لغوياً ومنطقياً فريداً، ونجد تراسلاً صوتياً واضحاً، كما في البيت الأول (دفّاع - منّاع - نفّاح - منّاح)، بالإضافة إلى التوازن المقطعي والصوتي، وفي البيت الثاني يجانس بين "صرامة" و"سلامة"، ويشابه بين "مغمودة أسيافه، مركوزة أرماحه" في التصريف، وكذلك يفعل في البيت الرابع بالأسماء على وزن (فُعَلاء) ويراسل بينها من خلال الوزن، ومن خلال عين الكلمة التي هي (هـ - ح).

وكان ابن الرومي مشهوراً في عصره بالترصيع معروفاً به، ووصل به إلى صور جديدة لا نجدها عند غيره، يقول الباقلاّني: "ومنهم من اقتنع بالترصيع في بعض أطراف الكلام ومنهم من بنى كلامه كلّه عليه، كقول ابن الرومي:

أبدانُهنّ وما لبسْنَ من الحريرِ معاً حريرُ

أردانُهنّ وما مَسسْنَ من العبيرِ معاً عبيرُ

وكقوله:

فلراهبٍ أن لا يريثَ مكانه ولراغبٍ أن لا يريثَ نجاحه"(٤٢)

وفي هذا المجال يتفوّق ابن الرومي على أبي تمّام، والطريف في الأمر أن كلّ هذا يأتي بلا جهد ولا تكلّف، ولولا أن ابن الرومي مرهف الإحساس إلى حدّ عالٍ جداً لما استطاع أن يسيطر على هذا التلوين اللغوي الموسيقي العجيب.

د- التناغم الصوتي:

وهو موضوع عالجناه في "اللغة الشعرية"، كالجناس التام والناقص والتراسل الصوتي الناجم عن اتّحاد كلمات متعدّدة في المادّة اللغوية، كقوله مثلاً(٤٣):

---

(٤٢) إعجاز القرآن: ٩٦- ٩٧.

(٤٣) الديوان: ٥٩٠/٢.

٨٦ - عُرامُ زعيمٍ بالهُدى أو فبِالرّدى إذا ما اعتدى قومٌ من القصد عُنَّدُ

فهو يقيم علاقات صوتية متعددة ومتشابكة، يتضافر فيها الجناس الناقص والتراسل الصوتي والتقسيم الإيقاعي، ويلفت الانتباه استخدامه حرفي العين والدال بحركات مختلفة، وهما حرفان قويان أولهما عميق وثانيهما مجلجل، فكأنما ينشئ علاقات رياضية متوازنة بين هذه الأحرف تشد البيت وتشيع فيه جواً نفسياً خاصاً.

وكقوله يمدح النوبختي(٤٤):

١١٥ - علومُ نجومٍ في قلوبٍ كأنّها نجومٌ أجنّتْ في نجومٍ نواجمِ

إذ كان حرف الجيم، المشفوع بالميم والنون الأنفيين، بؤرة التنغيم الصوتي، إضافة إلى تقنية التقسيم الإيقاعي والجناس.

وكقوله يمدح القاسم(٤٥):

٢٣ - عجبتُ لمن حزمُه حزمه تكون يــداه يدَيْ حــاتمِ

٢٤ - عجبتُ لمن جودُه جــوده تكون لـــه عقدةُ الحــارمِ

٢٥ - عجبت لمن حِلمُه حِلمُـــه تكون له صولة الصـــارمِ

٢٦ - عجبت لمن حــدُّه حــدُّه تكون لـــه رأفـــةُ الراحمِ

فهو يوظف تقنية التكرار التي تركز المعنى وتؤكده، إذ يجعل الجمل المكررة قاعدة ينطلق منها إلى جمل تفسيرية، وهو باعث على تشويق المتلقي لاستقبال المعاني الناتجة. كذلك نراه يشد أبياته فيما بينها بتراسل صوتي بين القوافي نفسها، (حاتم - الحارم - الراحم)، بل تكاد الكلمة في الأبيات توحي بما بعدها وتتوالد مما قبلها دلالياً وصوتياً.

وكقوله(٤٦):

---

(٤٤) الديوان: ٢٢٧٣/٦.

(٤٥) الديوان: ٢٣٣٥/٦.

(٤٦) الديوان: ٢٣٣٨/٦.

٣ - أرغِمْه فيّ فقد أضحى يراغمُني وزِدْهُ رغْماً على رغمٍ إذا رغِما

إذ إن البيت قائم على توالد مادة "رغم" وتلونها، وهذا كثير في شعره، وهو ما يوحي بسيطرة الفكرة التي تتضمنها المادة اللغوية على نفسه، وهو هنا كالطفل الملحاح يسقط قلقه وخوفه على لغته فلا يكاد يفلتها قبل أن يقلبها كل تقليب.

نخلص إلى القول إن ابن الرومي يحس لغته بعمق، ويعيش داخل إيقاعاته ملوناً إياها بنفسه المضطربة القلقة، وهذا الأمر جعل إيقاعاته الموسيقية شاحبة بشحوب نفسه، وخافتة بخفوت همته، وضعيفة بضعف حاله، فأخذ لاشعورياً يعوّض ذلك بإيقاعات لغوية، تقوم على إيقاع الحروف والألفاظ وتدوير المادة اللغوية، ولزوم ما لا يلزم وغير ذلك.

هـ - النبر:

هو إبراز مقطع واحد فقط داخل ما يشكل في إحدى اللغات الوحدة النبرية(٤٧)، ودراسة النبر في البيت الشعري تكشف لنا مظهراً من مظاهر الموسيقى فيه، ونتائج هذه الدراسة لا تكون دقيقة عبر مثال واحد أو بضعة أمثلة، غير أننا نقدّم نماذج نعمّمها بغير قليل من التحفظ على شعر ابن الرومي، ولاسيما في المظاهر العامة المتكررة، ونسوق على ذلك أمثلة منها هذه الأبيات من قصيدة ابن الرومي النونية المشهورة(٤٨):

١ - أجْنَتْ لك الوجدَ أغصانٌ وكثبانُ فيهنّ نوعانِ: تُفّاحٌ ورُمّانُ

٢ - وفوق ذينِك أعنابٌ مهدّلةٌ سُودٌ لهنّ من الظَّلماءِ ألوانُ

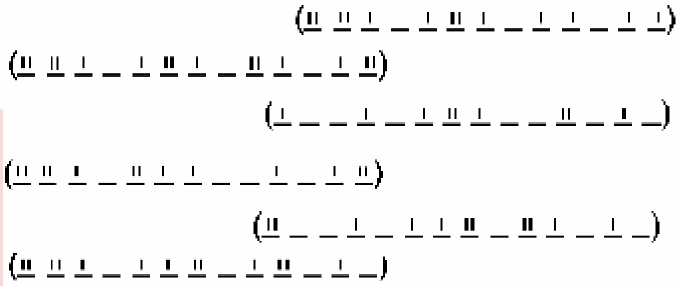
٥ - ونرجسٌ باتَ ساري الطلّ يضربُه وأقحوانٌ مُنيرُ النَّور ريّانُ

نجد النبر في الأبيات يختلف بين ضعيف ومتوسط وعال، وهو من الناحية المقطعية الكمية يأخذ الشكل التالي:

---

(٤٧) مارتينيه (أندريه)، مبادئ اللسانيات العامة: ٨٢.

(٤٨) الديوان: ٦/ ٢٤١٩- ٢٤٢٠.



[البسيط: ١٣ - ١٤ وحدة (مقطعاً) نبرية]

نرى النبر تصاعدياً في الأبيات بصورة عامة، وغالباً ما يزداد النبر عدداً وقوة في الشطر الثاني من البيت الشعري، ونحن أخذنا النبر في صورته العامة (المقاطع القصيرة والطويلة في البيت مع التركيز على مدود الألف لأنها الأبعد مدى من الناحية الصوتية بحسب النطق العربي الفصيح لها) دون النظر إلى خصائص ذاتية في كل حرف من الحروف، لأنها غير ثابتة تاريخياً وصوتياً. كذلك نلاحظ أن النبر العالي (ـــ) وقع على الكلمات الأساسية في الأبيات التي تشكّل عناصر اللوحة الشعرية، وهي: (أغصان - كثبان - نوعان - تفّاح - رمّان - أعناب - الظلماء - ألوان - بات - ساري - أقحوان - ريّان)، فاقترن ذلك النبر بالدلالة، وهنا قام بوظيفة تمييزية مانحاً تلك الكلمات وظيفة أساسية في الدلالة الشعرية.

وعند العودة إلى نماذج متعدّدة من شعر ابن الرومي، نجد النبر في شعره يرتبط في معظم الأحيان بالحالة النفسية التي تتكثّف في بعض الكلمات دون بعضها الآخر، كما في هذا البيت الوجودي(٤٩):

٣ - إنّ من ساءَه الزمانُ بشيءٍ   لأحقٌّ امرئٍ بأن يتسلّى

---

(٤٩) الديوان: ١٨٩٣/٥.

إذ نرى النبر العالي وقع على مقاطع صوتية في الكلمات التالية: (ساءه - الزمان - يتسلى)، وهي الكلمات المشحونة بحالته النفسية المتذمّرة في الشطر الأول.

ولننظر إلى هذا المطلع الذي افتتح به قصيدته التي يرثي بها أمه ذات الروي المقيَّد، يقول[٥٠]:

١ - أفيضا دماً إن الرزايا لها قِيَمْ   فليس كثيراً أن تجودا لها بدمْ

فإذا رمزنا بــ (خ) للنبر الخفيف، وبــ(م) للنبر المتوسط وبــ (عا) النبر العالي، وجدنا البيت يرتسم كالآتي:

(خ عا عا خ م م م خ عا عا خ عا خ عا خ م - خ م خ خ عا م م خ عا عا خ عا خ م)

فالبيت يبدأ بالنبر العالي المضاعف (في - ضا) في "أفيضا" ليعبر عن شحنة شديدة من الحزن، ثم يخفّ إلى نبر متوسط وضعيف ليعود من جديد (زا - يا - ها) وينخفض ثانية، وكأن هذه الذرا النبرية ذرا عاطفية انفعالية أيضاً، وفي الشطر الثاني يبدأ النبر ضعيفاً ثم يعلو ثم ينخفض ثم يعلو فينخفض فيعلو فينخفض، ليوحي هذا التنبذب الاهتزازي بتلجلج الحزن في نفس الشاعر، وتأتي القافية المقيدة كمحاولة لحبس هذا الحزن، أو هذا الدمع الصوتي إن صح التعبير، إيحاء بفداحة المصاب، فكأن الشاعر بعد كل روي ساكن يغرق في الصمت المطبق مصغياً إلى أصداء روحه، ورنين حزنه.

ولو مضينا إلى مثال آخر من موضوع مختلف، كالهجاء، لرأينا ارتباط النبر بالموضوع، ففي بيتي ابن الرومي المشهورين في هجاء عيسى[٥١]:

١ - يقتّرُ عيسى على نفسِهِ   وليس بباقٍ ولا خالدِ

٢ - فلو يســتطيعُ لتقتيرِهِ   تنفّس من منخَرٍ واحدِ

يرتسم البيتان على الصورة التالية:

---

(٥٠) الديوان: ٢٢٩٩/٦.

(٥١) الديوان: ٦٤٢/٢.

(خ م خ خ عا عا خ عا م خ عا   -   خ م خ خ عا م خ عا عا خ عا)

(خ م م خ عا خ خ م عا خ عا   -   خ م خ خ م م خ م عا خ عا)

نجد النبر يبدأ خفيفاً لأن الشاعر "يسرد" بلا انفعال ظاهر، ثم يبرز اسم "عيسى" منبوراً فيلفت الانتباه، ثم يخف النبر من جديد في الشطر الثاني ليرتفع لافتاً إلى عدم بقائه وخلوده، أما في البيت الثاني، الشطر الأول، فيتذبذب النبر بين علو وانخفاض بما يوحي بحالة "سردية" عادية، وفي الشطر الثاني يميل إلى الخفوت مع تأكيد كلمة "واحد"، بما يشبه الهمس بالنتيجة المروعة، فيحقق الشاعر غايته من مفاجأة المتلقي بالمعنى.

وفي مثال آخر من غزله يقول(٥٢):

١ - أعانقُها والنفسُ بعدُ مَشوقةٌ   إليها وهل بعد العناقِ تداني؟

٢ - فألثمُ فاها كي تموت حرارتي   فيشتدُّ ما يلقى من الهيمانِ

٣ - وما كان مقدار الذي بي من الجوى   ليشفيَه ما ترشفُ الشفتانِ

٤ - كأن فؤادي ليس يشفي غليلَه   سوى أن يرى الروحينِ يمتزجانِ

يرتسم النبر وفق الصورة التالية:

١- خ عا خ خ عا م م خ م خ خ عا خ م   - خ م عا خ م م م خ عا خ خ عا عا

٢- خ م خ خ عا عا م خ عا خ خ عا خ عا - خ م م خ عا م عا خ م خ خ عا عا

٣- خ عا عا خ م عا م خ عا عا خ م خ عا - خ م خ خ عا عا م خ م خ خ عا عا

٤- خ م خ خ عا عا م خ م عا خ عا خ عا - خ عا م خ م عا م خ م خ خ عا عا

وكما هو واضح فإن تموج النبر المقطعي حاد، ومعظم النبر العالي كان في الكلمات ذوات الشحنة العاطفية الشديدة، مثل: أعانقها، مشوقة، إليها، فاها، يشفي، غليله... وإذا كان في البيت الأول متوازناً بين الشطرين فإنه في باقي

(٥٢) الديوان: ٢٤٧٥/٦. (وفي الديوان: حزازتي، واخترنا رواية الأمالي للقالي: حرارتي، لأنها الأنسب والأجمل)

الأبيات يعلو في الشطر الأول ثم ينخفض في الشطر الثاني، لأن الشطور الأولى كانت تحمل معاني اللهفة والهيمان والتشوق والوجد، أما الشطور الثانية فيغلب عليها الشرح والتفسير. أما في القافية فكان اختيار الشاعر الألف ردفاً والياء المتولدة عن الكسرة وصلاً، موفقاً جداً، إذ كان ذلك تموجاً جديداً بين الألف والياء، يسهم في بناء الأبيات موسيقياً على هذا التموج العاطفي الذي يناسب تموج حشوها، انسجاماً مع معاني الأبيات التي تعبر عن توتر العاشق العاطفي والجسدي. ويلاحظ كذلك قلة النبر المتوسط وكثرة النبر الخفيف، لأن الشاعر استخدم زحافات بحر "الطويل" في كل بيت، فموضوع الأبيات يعبر عن ضعف العاشق وظمئه إلى الريّ العاطفي، وسعيه إلى الإشباع الذي عبر عنه نغمياً بالنبر العالي المضاعف في القافية.

نخلص إلى أن النبر في شعر ابن الرومي كان لاصقاً بطبيعته ونفسيته لصوقاً شديداً، ويرتبط بموضوع القصيدة ارتباطاً وثيقاً، وما ذلك إلا لأن ابن الرومي كان يمتزج بلغته وقصيدته امتزاجاً قلّما نجده عند غيره.

٢ - الموسيقى النفسية (الداخلية):

سنضرب على هذه الموسيقى النفسية مثلين، من مقدمتي قصيدتين مدحيتين، لأن الشاعر في المقدمة المدحية يحاول دائماً أن يولي الموسيقى اهتماماً خاصاً، ولأن المقدمة هي الدفقة الأقوى في التعبير عن نفسية الشاعر، وعن إيقاع روحه. يقول في مقدمة قصيدة يمدح فيها أبا الحسين بن أبي البغل(٥٣):

١ - كبرتَ فغيرُك الغِـــرُّ الغـــلامُ — وغيرُ قناعــك الجَعْـدُ الـــسّخامُ

٢ - وأمسى ماءُ وجهِكَ غاضَ عنـــه — فماءُ شؤونك الفَـيْضُ الـــسّجامُ

٣ - وأصبحَتِ الظبـاءُ مجانبـــاتٍ — جَنَــابَك ما لهـــا فيــهِ بُغـــامُ

٤ - وقد يـــألفْنَني ومعـــي ســهامي — فمـــا هــذا النفــارُ ولا سِـــهامُ

٥ - أأوحشها وقــد نــصلَتْ نِبــالي — وأونـــسها وفـــي نَبْلـــي الحِمـــامُ

٧ - ألا جـــادَ الحَيـــا تِلْكــم ظبـــاءً — تُزيّنُهـــا المقاصـــرُ لا الخيـــامُ

---

(٥٣) الديوان: ٢٢٨٠/٦ _ ٢٢٨١.

نترك الموسيقى الصوتية المتنوعة الغنية في هذه الأبيات التي اشتملت على جميع العناصر التي بسطنا فيها الكلام، ونقتصر على الموسيقى النفسية فيها. فإننا نجد جواً من الحزن يطوف في هذه الأبيات التي تتحدث عن الشيب وانقضاء الشباب، هذا الحزن تعزفه عناصر كثيرة منها لغة النص.

يبدأ (ب١) بالفعل "كبرت" الذي يحدث حركة وانتباهاً لدى المتلقي الذي يختلط بالشاعر نفسه ويمتزج عبر ضمير التاء في الفعل والكاف في الأسماء، وبعد هذه الحركة التنبيهية، تمر جملتان اسميتان هادئتان واهنتان، متساويتان في التركيب النحوي، يتأملهما المتلقي بعد تنبهه الأول، ويعمق الطباق في (كبرت - الغر الغلام) و(قناعك / شبيك - الجعد السخام) هذا التأمل الذي يفيض إحساساً بالمرارة والفقد، وتتحرك النفس بين اللونين: البياض والسواد. وفي (ب٢) تتابع أفعال ماضية ترسخ الإحساس بمضي الشباب، ثم يأتي تكرار "ماء" في الصورتين المتقابلتين عبر (غاض- الفيض)، ليحرك النفس بحركة متخيلة، إحداهما إلى الداخل (غاض) والثانية إلى الخارج (الفيض)، ثم تتوحد الحركتان في النهاية في مصير واحد، وتولدان شعوراً عميقاً واحداً بالسقوط، والخسران، حين تتجهان إلى الأسفل، اتجاه الدموع السجام.

وفي (ب٣) توغل المخيلة بعيداً عن لوحة الوجه والدموع لتطوف في فضاء أرحب، فضاء الصحراء والظباء، بالآلية نفسها (فعل + أسماء)، ويغص المشهد بالحركة (مجانبات) التي تثير إحساساً بالفقد والحسرة، وبالصوت المطفأ، أو اللاصوت (ما لها فيه بغام). وفي (ب٤) يتغير الإيقاع مع التعبير الفعلي (وقد يألفنني)، الذي هو أشبه بوقفة زمنية تذكرية، يعززها التعبير التصويري (ومعي سهامي)، فيحس المتلقي ببطء الزمن الذي ترسمه صورة الصيد والمطاردة، ثم تأتي الجملة الإنشائية المفاجئة (فما هذا النفار...) بعد كل تلك الجمل الخبرية السابقة، لتقوم بفعل التنبيه الشديد، لا لاختلاف الأسلوب فحسب وإنما لأنها جاءت مقابلة مع الأولى أيضاً، فيتعالى الإيقاع يعززه شعور الإنكار والاستغراب، ويتعالى الإيقاع النفسي في (ب٥) عبر التبادل بين الإنشاء

(أأوحشها) والخبر (وقد نصلت نبالي) في الشطر الأول، ومثل ذلك في الشطر الثاني بعد العطف على الأول، والتبادل هنا ليس بين الخبر والإنشاء فحسب، وإنما في المقابلة المعنوية أيضاً بين الشطرين، فيحس المتلقي بهذا الإيقاع المتموج الذي يعبر عن تفاقم حالة التوتر والاضطراب. وبعد هذا التوتر النفسي يستسلم الشاعر (والمتلقي) في (ب٧)، ويتباطأ الإيقاع من الذروة في الجملة الدعائية "ألا جاد الحيا" إلى الوصف الخبري الموجه بالعقل فتخف فيها العاطفة في الشطر الثاني بقوله "تزيّنها المقاصر لا الخيام".

فالموسيقى النفسية في هذه الأبيات اتسمت بالانحدار المتدرج في الأبيات الثلاثة الأولى، عزفها التضاد في المعاني (طباق - مقابلة) والأفعال والأسماء، ثم ازدادت توتراً بعد ذلك في البيت الرابع بالاستفهام الإنكاري، وتعالت أكثر في البيت الخامس بالتبادل بين الإنشاء والخبر، وكان انحدارها أشد أشبه بالارتطام، ثم خف الإيقاع النفسي في نهاية البيت السابع في حالة استسلامية. وقد مارست الصور الفنية في الأبيات تبطيئاً زمنياً إيجابياً للإيقاع النفسي وأغنته بعناصر جديدة من اللون والصوت والحركة.

ولنقارن هذه المقدمة بمقدمة أخرى تقليدية من الناحية الإيقاعية في شعره سار فيها على سنن القدماء، في قصيدة يمدح بها أبا سهل النوبختي، يقول(٥٤):

١ - أعاذلَ غضّي بعضَ هذي المـــلاومِ وكُفّـــي شـــآبيبَ الـــدموعِ الـــسواجمِ

٣ - إليك فإني لا صَدوفٌ عــن الهــوى ولا مُمْكِنٌ من مخطمـــي كـــلَّ خـــاطمِ

٤ - على أن هذا الدهرَ قد ضامَ جـــانبي ولـــستُ حقيقـــاً أن أقِـــرَّ لـــضائمِ

نجد الشاعر قد وازن في (ب١) بين الشطرين في الإيقاع، فقد كانت لغته خطابية إنشائية بالنداء والأمر (أعاذل- غضي- كفي) معتمداً على الجملة الممتدة، بملحقاتها من مفعول به ومضاف إليه وصفة، وإذا كان اسم الإشارة "هذي" ينبه المتلقي فإنه يشكل فاصلاً زمنياً أيضاً بينه وبين الكلمة المقصودة "الملاوم"، وهو ما

---

(٥٤) الديوان: ٢٢٦٦/٦.

يجعل الإيقاع النفسي بطيئاً هادئاً بعد صخب الأفعال. وفي (ب٢) يتابع هذا الصخب النفسي باسم فعل الأمر "إليك"، ثم جملتين خبريتين ممتدتين، يسطع فيهما النفي، يزداد فيهما بطء الإيقاع. وفي (ب٤) يخفف الحرف المنطقي "على" من تدفق العاطفة والإيقاع، تتلوه جملة اسمية خبرها جملة فعلية فعلها ماض، يتحرك معه الإيقاع إلى حالة نفسية جديدة، ولاسم الإشارة "هذا" دور مشابه لسابقه، ولكنه يزيده فعلاً بالتركيز المعنوي على كلمة "الدهر"، فهو أشبه بوقفة إيقاعية نفسية للتأمل والتنبه، وفي الشطر الثاني يستمر الإيقاع بطيئاً يعززه الفعل المضارع "أقر"، وإذا كان الحرف "أن" دل على التوكيد والحرف "قد" أدى دور التحقيق في الشطر الأول، فإن التركيب "ولست حقيقاً" والحرف المصدري "أن" مارسا دوراً مضاداً، فيه شك وتقليل وتردد، فأوحيا بمعاناة الشاعر واضطرابه وتكلفه موقف الإباء، وهو ما حرك النفس بين هذين الشعورين بإيقاع نَوَسانيّ.

نرى الموسيقى النفسية في هذه الأبيات بدأت من إيقاع عال نفسياً إلى إيقاع حضيضي بالجمل الممتدة، وهي سمة الموسيقى الشعرية العربية القديمة منذ "قفا نبك"، وقد اقتفى ابن الرومي هذا الإيقاع لأن الموضوع (مخاطبة العاذلة) تقليدي، فخضع لاشعورياً لإيقاع تقليدي، ولكنه عندما تفلت في (ب٤) من هذا الموضوع إلى موضوع لصيق بنفسه (أذى الدهر)، تغير اتجاه الإيقاع فجأة، فظهرت فيه الذرا الإيقاعية (الأفعال)، كذلك ظهرت حركة نوسانية مضطربة بين الشطرين.

والمثال الثالث يعبر عن موسيقاه النفسية في موضوع الهجاء، يقول في هجاء أبي سليمان المغني(٥٥):

٤ - يفتحُ فاهُ من الجهــادِ كمـــا   يفـــتحُ فـــاهُ لأعظـــمِ اللقَـــمِ

٥ - مجلسُه مأتمُ اللَّذاذةِ والـــ   ـــقصفِ وعُرسِ الهمومِ والسدَمِ

يتولد الإيقاع النفسي في البيت الأول (ب٤) من التركيبين المكررين "يفتح فاه"، اللذين يمنحانه سرعة وتناسباً نغمياً، ومن اسم التفضيل "أعظم" الذي يوحي

---

(٥٥) الديوان: ٢٢٤١/٦.

بتركيز التشويه، لأن الشراهة في الطعام تحط من قدر الإنسان في نظر مشاهديه وتدل على التفاهة، إذ يقارن المتلقي بين جهاد المغني في غنائه، وجهاده في الطعام، ويوحّد التركيبان المكرران المشهدين لاشعورياً، حتى ليختفي مشهد الغناء، أو يشوه ويمسخ، ويصبح مشهداً غريباً فيه قبح مضحك، يختصر في فم مفتوح بطريقة مزرية مضحكة. وهذا التوحيد اللاشعوري يسوغ الصور الفنية في البيت التالي (ب٥) الذي يتولد فيه إيقاع قائم على الصور الفنية المبنية على التركيب الإضافي والمقابلة، وهو ما يمنحه سرعة ورشاقة على الرغم من اعتماده على الجمل الاسمية، إذ إن المفارقات المدهشة الغريبة قد قامت بدور أفعال يقوم بها المتلقي مباشرة لا النص اللغوي. ففي البيت الأول يكون المتلقي مشاهداً مندهشاً للمشهد، وفي البيت الثاني يصبح المتلقي مشاركاً حين يستقبل الصور الفنية ويعيد ترميمها بنفسه، وهو ما يولد إحساساً بالإيقاع بالانخراط في الجو النفسي للبيتين، بل إن الأصوات المضمرة في قوله "مأتم" و"عرس"، تسهم في توليد صخب مضمر أيضاً نحسه إحساساً.

نخلص إلى أن الإيقاع النفسي في شعر ابن الرومي كان مرتبطاً بالموضوع، فحين يكون الموضوع تقليدياً يكون إيقاعه رتيباً مألوفاً، يشبه فيه غيره من القدماء، وحين يكون الموضوع لصيقاً به تظهر فيه علامات نفسه المضطربة، ويصبح أكثر تأثيراً وحيوية وغنى، وحين يرتبط بالهجاء يصبح الإيقاع النفسي سريعاً احتفالياً.

الباب الرابع

رؤية ابن الرومي للوجود والفن

الهيئة العامة السورية للكتاب

الهيئة العامة السورية للكتاب

الفصل الأول

رؤية ابن الرومي للوجود

ربما يصحّ أن نطلق على ابن الرومي لقب "شاعر الحياة"، فقد غنّاها بجوارحه كلها، وأقبل عليها بنهم وشغف، وعانقها بلهفة وحرقة، فقد نبضت الحياة في كل موضوع من شعره، فإذا مدح أو هنّأ أو عاتب أو وصف رسم صورة بهية للحياة تزدهي بالفرح، وتغتسل بالأمل والرجاء، وإذا هجا أو رثى أو غضب رأيته يدافع عن حياة تستلب منه أو تهرب منه أو تخدعه.

وقد حملت الحياة إليه المسرّات الكثيرة، فأكبّ يعبّ من خيراتها ولذاتها طفلاً شرهاً، وحملت إليه الحياة الأحزان والمصائب، فوقف أمامها مجهشاً باكياً، أو غاضباً شاكياً، كالطفل الحزين المحروم، ولكنه مع ذلك لم ينصرف عنها ولم يدعُ إلى الزهد بها وتركها، وقد كان العقاد على حقّ حين وصفه بالطفل، ووصف عالمه بأنه "عالم الطفولة الخالدة الذي يطالع صاحبه ببهجة جديدة أو خوف جديد"[١]. وإن ولع ابن الرومي بالحياة معروف لا ينكر، وما خوفه وتطيّره إلا مظهر لهذا الولع، فهو ولع بالجميل وتطيّر بالقبيح، أو إقبال على الحياة ونفور من الخطر والهلاك. وكذلك حديثه الحزين الفاجع عن الشيب في عشرات القصائد يؤكد تعلّقه بأسباب الحياة التي كانت تتقطع حبلاً إثر آخر.

ويقزّم النويهي موقف ابن الرومي من الحياة، فيعزوه إلى الشره والحرمان والجشع[٢]، ونحن نحسّ بأن النويهي في كثير من الأحيان كان مشغولاً بدحض آراء العقّاد أكثر من شغله بابن الرومي، علماً بأن الشراهة والجشع كانا مظهرين لتعلّقه بالحياة، والحرمان كان يزيده لهاثاً في طلبها.

(١) ابن الرومي، حياته من شعره: ٢٦٦.

(٢) ثقافة الناقد الأدبي: ٢٠٩.

ولنحاول الدخول إلى رؤيته المتكاملة للحياة والموت، من خلال شعره الذي أضاء هذه الرؤية بلمعان حيناً وخفوت حيناً آخر.

وقد أسهمت أمور كثيرة في تكوين رؤية ابن الرومي للوجود، منها تكوينه الفكري والثقافي ومواقفه السياسية والاجتماعية ووضعه الطبقي وتكوينه النفسي، ولا بد من الإشارة إلى أنه كان يلتقي - في كثير من الأحيان - مواقف تيّار التجديد، وهو من أبرز رموزه بعد أستاذه أبي تمّام، ولكننا إذا عرفنا خصوصية ابن الرومي النفسية والاجتماعية استطعنا أن نلقي الضوء على موقفه من خلال شعره، وسنراه ذا رؤية جديدة ومواقف فكرية لم يسبق إليها.

الإنسان، والطبيعة، والزمن، والخير والشر، والموت، صوى رؤيته للحياة وأبعادها، عبّر من خلالها عن نظرته الوجودية وأزمته الروحية وقلقه الفكري.

١ - الإنسان:

إن من يحبّ الحياة يجعل للإنسان الأثر الأعظم فيها، والفنان الذي ينظر إليها نظرة نفعية - كابن الرومي - يرى جمال الحياة مستمدّاً من اتساق الإنسان معها وسروره بها. وإن الفنّ من حيث هو إبداع إنساني يؤدي إلى منح هذا الإنسان قوّة جديدة قد تصل إلى درجة النبوة وربما تتجاوزها.

وقد كانت علاقة ابن الرومي بالحياة وجهاً آخر لعلاقته بالسعادة والألم، ومن هنا يحدّد الشاعر الإنسان قيمة الحياة من خلال ذاته، فالحياة جميلة وقبيحة في آن واحد، جميلة عندما يكون الإنسان في مقتبل العمر، وقبيحة حين تأذن حياته بالأفول، فهو يقبل عليها في البداية، ويتبرّم بها أو يتألم منها في النهاية، فليس هناك موقف نهائي من الحياة، لأنها لا قيمة لها دون الإنسان، فهو الذي يمنحها صفاتها الجميلة والقبيحة، وهذه النسبية في مظهر الحياة وقيمتها مصدر ألم وحسرة عند

الشاعر، لأنها تذكّره بفنائه وضعفه أمام جبروت الزمن، فللحياة وجهان، أو طعمان كما يفضّل ابن الرومي أن يعبّر عن تذوّقه للحياة[٣]:

٦- **والعيشُ طعمان عند ذائقهِ مُرٌّ التوالي مستعذَبُ الأُوَلِ**

وأوّل ما يلفت انتباهنا أن ابن الرومي يحسّ الحياة بكلّ جوارحه وحواسّه، تشي بذلك الألفاظ التي تدلّ على الحواسّ: طعمان، ذائقه، مرّ، مستعذب، فهو إذاً يشعر بالحياة شعوراً مادياً، ولا يحلّق فيها بأجنحة المثل المطلقة، وقد يكون للأبيقورية ظلال على موقفه هذا، لأنها تنادي باللذّة الإيجابية هدفاً للوجود، ولا يستبعد أن يكون ابن الرومي قد اطّلع على الفلسفة الأبيقورية وتأثّرها، لأنها توافق تكوينه النفسي، وتوافق فطرته الإنسانية التي تعشق اللذّة، وتحسّ بها في الطعام والشراب والحبّ والكره. غير أن د. كامل سعفان ينفي عنه هذه الأبيقورية ويرى موقفه مهرباً من التبعات الاجتماعية التي تستدعي التضحية في سبيل مصلحة المجموع، وفي ذلك تحميل الشاعر والأبيقورية ما لا طاقة لهما به[*].

فاللذّة إذاً هي غاية الحياة عند ابن الرومي، وهي في الوقت نفسه الردّ الوجودي على قسوة الحياة، وقد نال منها ابن الرومي الكثير، فهو ينظر إليها دائماً نظرة المتشكّي والمتّهم، ويرى أن الزمان رماه بالمصائب الشديدة وأنشب فيه أظافره[٤]:

١١- **لقد أنشبتْ حادثاتُ الزمانِ مخالبَها بي وأنيابَها**

إن الحياة حرمته من الراحة والعزّ والجاه ظلماً منذ مطلع حياته، فهو يقول[٥]:

---

(٣) الديوان: ١٩٢١/٥.

(*) في تعليقه على بيته:

إنما الدنيا ملاهٍ واغتباق واصطباحُ

انظر: سعفان (كامل): قراءة في ديوان ابن الرومي، دار المعارف (مصر)، (١٩٨٦)، ص ٢٨.

(٤) الديوان: ٣٣١/١.

(٥) الديوان: ٣٦٠/١.

١١ - **حُرِمتُ في سنّي وفي مَيْعتي قرايَ من دنيا تضيّقتها**

والحياة دار أسقام وآلام، وها هو السقم يتمثّل له شيطاناً يسقيه من كأسه شراباً مرّاً، وابن الرومي يتذوّق الألم تذوّقاً أيضاً، وكانت هذه الحاسّة من أهمّ وسائله في معرفة العالم الخارجي، يقول(٦):

١٦٥ - **أنا ذاك الذي سقته يدُ السُّـــــقْم كؤوساً من المُرار رِواءَ**

وإن التراسل الصوتي بين "سقته" و"السقم"، يعيد إلى الذهن صورة تجرّع الدواء، أو تجرّع السموم، وكأنما السقم مقترن دائماً بالسقاية في هذه الحياة القاسية، ويأتي حرف السين الصافر الحاد ليشحن المعنى بالحدّة والألم، وهو في هذا البيت مركز انبعاث هذا الألم (سقته - السقم - كؤوساً)، وهو يوحي بلفظة "قسوة" التي تشي بها السين المقترنة بالقاف، وهي الفكرة التي تلهب روحه بالألم.

وتتجلّى قسوة الحياة عند الفنّان في عدم منحه المكانة التي يستحقّ، في حين أن الآخرين الذين لا يتمتّعون بأيّ موهبة ينالون أعلى الرتب؛ إن هذا الخلل في علاقة الحياة بأهلها يحمل في طيّاته إدانة لها، وهجاء مريراً لظلمها وعسفها، ورثاء لانهيار القيم فيها، يقول(٧):

١ - **دهرٌ علا قدْر الوضيع به وهوَى الشريفُ يحطّه شرفُهْ**

٢ - **كالبحرِ يرسُبُ فيه لؤلؤه ســفلاً، وتطــفو فوقَه جيَفُهْ**

وتحمل كلمة "جيفه" كل الازدراء والنقمة على الدهر الغشوم، فهذا زمان التناقضات العجيبة، تعبّر عنها المقابلات:

(علا ≠ هوى، الوضيع ≠ الشريف، اللؤلؤ ≠ الجيف، يرسب ≠ تطفو)

وإن تشبيه الدهر بالبحر يشي في ما يشي به بالتقلّب والغدر كالأمواج التي لا يقرّ لها قرار، ويعزّز هذه المقابلة في الفعل تجانس اللفظين وزناً وإيقاعاً، وكلاهما ينتهي بالراء التي تفيد الاستمرار، وحركة الزمان مستمرّة، وهو ما يزيد الحسّ الفاجعي عند الشاعر تجاه الزمان / الحياة.

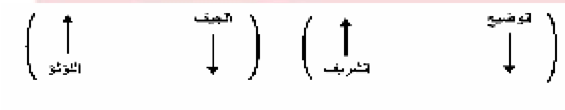
---

(٦) الديوان: ٩١/١.

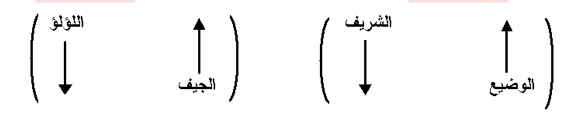
(٧) الديوان: ١٥٧١/٤.

وهذه الحياة لا معقولة أو لا منطقية، لأن المكان فيها نسبي، في حين أن الزمان مستمرّ، ويظهر ذلك من خلال هذا الروسم:

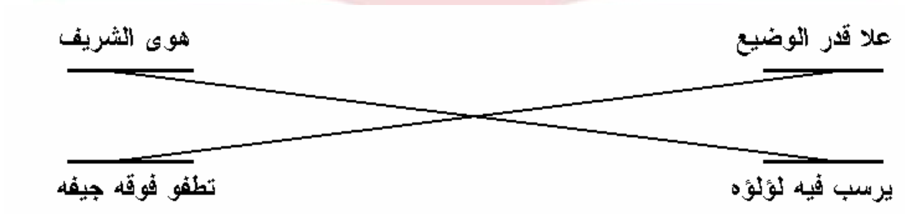
١ - المستوى المنطقي:



٢ - المستوى اللامنطقي:



فهما إذاً مستويان متناقضان، وبنية البيتين المتصالبة تدلّ على رؤية ابن الرومي الجدلية، فكأنه يقول إنه لا حقيقة مطلقة في هذه الحياة، ورَوْسم البيتين على النحو التالي:



وعندما لا يستطيع الشاعر أن يغيّر شيئاً من قسوة الحياة، يلجأ إلى ربّه تأكيداً لعجزه وجزعه من هذا الدهر الجائر[٨]:

١٨ - ربِّ أنصِفْني من الدهرِ فما　　　لِيَ إلاّ بك منه مُنْتَصَفْ

٢٠ - وأدِلْنا من زمـــــانٍ جائرٍ　　　واسمعَنْ يا ربِّ منّا وانتصفْ

وهنا يختلط همّ الشاعر الذاتي بهموم الآخرين من خلال ضميري المتكلم في قوله: "أنصفني - لي"، وضميري المتكلمين في قوله: "أدلنا - منا"،

---

(٨) الديوان: ٤/١٥٧٥- ١٥٧٦.

وهذا يعني أن همّ الفنان الذاتي هو تكثيف لهمّ الآخرين. وأمام هذا الفعل الذي يمارسه الزمان / الحياة في مصير الإنسان، لا يجد ابن الرومي سلاحاً أمضى من السخرية واللهو واللذّة يلقى به زمانه، وهو في كل حال سلاح دفاع لا هجوم، والسخرية منفى كما يقول أدونيس[(٩)]، لأن الشاعر فيها يحسّ بعدم ائتلافه مع الآخرين، لذلك لا يتورّع عن تنقّصهم والعبث بهم، فيؤكّد من خلال ذلك انفصاله عنهم وتوحّده بينهم، يقول[(١٠)]:

٣ - إن من ساءَه الزمانُ بشيءٍ   لأحقٌّ امرئٍ بأن يتسلّى

ولعلّ ابن الرومي من أوائل الشعراء الذين أعطوا الفكاهة حسّها «التراجيدي» تعبيراً عن مظاهر الحياة المخادعة، وكان لتكوينه النفسي الأثر العظيم في ذلك، لأنه كان مترعاً بالحزن والهمّ، وكانت ضحكته مغتسلة بالدموع، فقد هجا أعداءه هجاء لافحاً ومثّل بهم بشعره شرّ تمثيل، حتى إنه هجا الزمان وأهله قاطبة، فقال[(١١)]:

١ - آيستُ من دهري ومن أهله   فليسَ فيهم أحدٌ يُرضى

٢ - إن رمتُ مَدْحاً لم أجد أهلَه   أو رمتُ هَجْواً لم أجد عِرضا

إن الزمان الذي يخلو من الكرماء والشرفاء لهو زمان قاحط مقفر، إنه الزمان الذي حرم الشاعر حقّه، ورفع خساس الناس كما مرّ بنا من قبل.

والسخرية تجعل ابن الرومي يرى في الشكل عنواناً للمضمون، فالإنسان القبيح المظهر قبيح الجوهر، ولعلّه في ذلك ينتقم من الحياة التي لم تمنحه أمارات الجمال والحسن، فهو أشيب أصلع كثّ اللحية ضعيف الجسم والبنية، وهذه الصفات تحرمه متع الحياة وصفوها، إذ تنفر النساء منه وتقتحمه عيون الرجال،

---

(٩) مقدمة للشعر العربي: ٣٩.

(١٠) الديوان: ١٨٩٣/٥.

(١١) الديوان: ١٤٢١/٤.

وتتبدّى نزعته الانتقامية في هجائه للبحتري، إذ ربط بين شكله القبيح وتقصيره في الأدب والشعر - كما يرى - وأشنع القبح عنده ما يفتقده هو نفسه من صفات وسمات، كطول اللحية، يقول فيه(١٢):

٩ - البحتريّ ذَنوبُ الوجه نعرفــه   ومــا رأينا ذنوب الوجــه ذا أدبِ

١٠ - أنّى يقول من الأقوال أثقبها   من راح يحمل وجهاً سابغ الذنَبِ

وهكذا نراه يجانس بين "ذنوب" و"الذنب" ليدلّ على أن الشكل (طول اللحية) هو الذي يعبّر عن المضمون (الذَّنوب)، وهذه الصفة توحي بأن القبح الإنساني عدائي، فابن الرومي لا يعترف بأن هذا القبح غير إرادي، وكأنه يعبّر تعبيراً خفيّاً عن إيمانه بأن الإنسان مخيّر، حتى في القبح، أليس هو القائل في "لحية الليف المعلم"(١٣):

٩ - لحيةٌ أُهمِلَتْ فــسالتْ وفاضــتْ   فإليهـــا تــشيرُ كـــفُّ المـــشيرِ

١٢ - فــاتّقِ اللهَ ذا الجــلالِ وغيّــرْ   منكـــراً فيـــك مُمْكِـــنَ التغييـــرِ

١٣ - أو فقصّرْ منها فحــسبُك منهــا   نـــصفُ شـــبرٍ علامـــةَ التـــذكيرِ

فالقبح ممكن التغيير بإرادة الإنسان، ومن لا يغيّره فإنه جدير بالهجاء. كذلك فإن الإنسان يستطيع أن يغيّر أخلاقه ويصلح عيوبه، ولولا ذلك فسدت الحياة بأهلها، يقول(١٤):

٩٨ - لولا عِلاجُ الناسِ أخلاقَهم   إذاً لفــاحَ الحمــأ اللازبُ

وكان اللهو واللذّة سلاحه الآخر، فإذا كانت السخرية انتقاماً من الاغتراب الذي يعيشه، فإن اللهو واللذّة انتقام من الحرمان الذي عرفه في حياته، وهو حرمان من المرأة والحياة الرغيدة والطعام والشراب والملبس والمسكن، ويظهر ذلك في

---

(١٢) الديوان: ٢٧٠/١.

(١٣) الديوان: ٩٢٧/٣.

(١٤) الديوان: ١٦٢٦/٤.

استنجازه للوعود في شعره، فقد أكثر من طلب الهدايا المختلفة من أصحابه إلى حدّ الإلحاف والشره، فاللهو واللذّة مصدر الفرح، ولا يمكن معايشة الحياة دون فرح يقوم على السخرية (المزاح)، يقول(١٥):

١٣ - ما على المفتونِ فيما غلب الصبرَ جُناحُ

١٥ - إنما الدنيا ملاهٍ واغتباقٌ واصطباحُ

١٦ - والمزاحُ الجِدُّ - إن فكّرتَ - والجِدُّ المِزاحُ

ويرى الحياة فرصاً تغتنم للهو والمرح، فعلى الإنسان أن يبادر إلى اللذات قبل فوات الأوان، وهنا تبدو اللذّة مقترنة دائماً بالزمن الذي يمارس جبروتاً لا يقاوم ولا يرحم(١٦):

١١ - فبادرِ الدهرَ بالمناعمِ واللذّاتِ واحذرْ من وشْكِ مرتحَلِ

هكذا يبقى الإنسان على حذر وقلق من كرور الزمان، يترصّد الفرصة للّهو في محاولة لمقاومة مسيرة الزمن التي لا تتوقّف، ولكن دون جدوى، فإن قانون الطبيعة / الزمن لا يخضع لمشيئة الإنسان، يتجلّى ذلك في قوله: "وشك مرتحل"، فكأنه يقرّ بعجز الإنسان عن الإمساك باللحظة الهاربة، ولكن مع ذلك يحاول الإنسان دائماً اختلاس السعادة بلهفة وحرقة(١٧):

٧ - أنتِفْ لنا لهوَ أيامٍ نعيشُ بها فالدهرُ أجمعُ - إن راعيتَه - نُتَفُ

ويقول أيضاً(١٨):

٤ - فخذْ خلسةً من كلّ يوم تعيشُه وكنْ حذراً من كامناتِ العواقبِ

---

(١٥) الديوان: ١٨٦/١.

(١٦) الديوان: ١٩٢١/٥.

(١٧) الديوان: ١٥٩٣/٤.

(١٨) الديوان: ٣٥٢/١.

إنه لهاث محموم وراء اللّذّة، وصراع مع الزمن القدير، إذ نرى الألم يشعّ من وراء الكلمات، وهو ألم لعجز الإنسان عن تحقيق رغباته كاملة، على الرغم من أن الدهر سلسلة لا تنقطع ولا تنتهي من الفرص. واللهو همّ وجودي، وهو مرتبط بـــ"العيش" كما يقول، غير أن الإنسان في سعيه الملتهب وراء اللذة مشحون بالخوف الدائم من القدر المترصّد له في كل حين، لذلك يكون دائماً حذراً متوجّساً من المجهول، والنتف والاختلاس يكونان لأشياء غير ممتلكة، وهو ما يدلّ على أن ابن الرومي يشعر في أعماقه بأن اللذة والسعادة مستلبتان دائماً من الإنسان، ولأجل هذا فهو يسرقهما سرقاً، وفي ذلك تعريض بالوضع القائم في عصره، إذ إنه كان يشعر بأن الأثرياء ورجال الدولة العباسية قد استلبوا الملاذ من الشعب وعاشوا على حسابه، وهنا يعطي موقفه من اللذة بعداً سياسياً، خصوصاً أنه كان محروماً من هذه الملذّات، وقد صرّح بنقمته على أعدائه الطبقيين الغارقين في اللهو واللذة في قوله(١٩):

٤٢ - أتراني دون الألى بلغوا الآمــالَ من شُرطــةٍ ومن كُتّابِ

٤٣ - وتِجارٍ مثل البهائمِ فازوا بالمنى في النفوسِ والأحبابِ

٥٢ - ويظلــّون في المنــاعم واللّذّاتِ بين الكواعــبِ الأتــرابِ

١١٢ - عندهم كلُّ مــا اشتهَوْه من الآكالِ والأشرباتِ والأشوابِ

ومن القضايا التي تبرز في شعر ابن الرومي قضية الصداقة والأصدقاء، وكان بحاجة إلى من يعينه على مواجهة قسوة الزمان عليه، ويقف معه في المحن الكثيرة التي تعرّض لها، ولكن شعره يدلّ على أنه لم يكن يثق بأصدقائه، أو بالأحرى، لم يكن يثق بصداقة الآخرين له، ولذلك نجده في قصيدته الهمزية التي يخاطب فيها التوّزيّ يفلسف الصداقة ويحدّد صفات الصديق معتمداً على تجربته وثقافته، يرسم ما يحبّ أن يكون عليه الصديق، فهو على يأسه من الناس يقدّس الصداقة الحقيقية إن وجدت، فهو يبحث عنها

---

(١٩) الديوان: ٢٨٢/١+.

بحث ديوجين عن الإنسان في واضحة النهار. والصديق في رأي ابن الرومي هو المرتجى في الزمان الصعب، يقول[٢٠]:

١٠ - فالصديقُ المأمونُ للزمنِ الفادحِ والمرتجَى لدى البُرَحاءِ

وينبغي أن يكون الصديقان متفقين كل الاتفاق، تمتزج طباعهما امتزاج الخمرة بالماء:

١٢ - وكمــاءٍ مزجتَــه بمُــدامٍ فاستقرّا تجنُّساً في وعاءِ

والصديق هو من يحافظ على العهد في كل وقت، في الشدّة والرخاء، ولا يتخلّى عن صاحبه:

٢٤ - إنمــا الصــاحبُ الذي يحفظ الصاحبَ في شدّة ورخاءِ

وامتزاج طباع الصديقين يجعل منهما نفساً واحدة، فلا فرق بينهما، فنرى ابن الرومي يرتفع بالصداقة إلى مستوى روحي صوفي:

٣١ - ليس بين الصديقِ والنفسِ فرْقٌ عند تحصيلِ قسمةِ الأشياءِ

هذا المثل الأعلى الذي يصوّره ابن الرومي في ذهنه لا نجده في حياته أبداً، ونحن نعلم كيف كان متقلّباً في مواقفه من الآخرين بسبب حدّة مزاجه وأزماته النفسية المختلفة، فهو يحسّ بأنه يعيش بين أنام لا تهمّهم إلا مصالحهم الخاصّة ومطامعهم في الدنيا والآخرة، فالأشرار تغريهم شهواتهم ورغباتهم فينصرفون عن خير الآخرين والإحسان إليهم، وكذلك الأخيار يطمعون في الجنّة فلا يعملون إلا لأنفسهم، فابن الرومي يعطي الصداقة بعداً اجتماعياً إيجابياً، فهي تتناقض مع الفردية والأنانية، فلا قيمة للصداقة مع الأطماع الفردية، يقول[٢٠]:

١ - ذقتُ الطعومَ فما التذذتُ كراحةٍ من صحبة الأشرارِ والأخيارِ

٨ - أَأحبّ قومــاً لم يحــبّوا ربّهم إلا لفــردوسٍ لديــهِ ونــارِ؟

إنه ينتشي ويتلذّذ بالابتعاد عن الناس جميعاً، بعد أن فقد الأمل بصداقتهم، وليس أدلّ على ذلك من قوله: "ذقت الطعوم"، لأنه يعيش الحياة

---

(٢٠) الديوان: ١١٤/١.

(٢٠) الديوان: ١٠٣٨/٣.

بجوارحه كلها، وبنهم وشره، وليس هناك مجال للتحامل على الشاعر في موضوع الصداقة بعد أن حدّد موقفه منها مفلسفاً كنهها وأثرها، ولكن الحلم شيء والواقع شيء آخر، ولذلك نراه يعجز عن الجمع بينهما فيفرّ ناجياً بنفسه، والفرار من الناس دليل على الاغتراب الذي يعيشه الشاعر في مجتمعه، ويهو يصرّح بذلك علانية في شعره، فيقول(٢١):

١٠ - ورجالٍ تغلّبوا بزمان أنا فيه وفيهمُ ذو اغترابِ

وهذه الغربة ذات جذور طبقية، فهي غربة المحروم من ملذّات الحياة في حين أن الآخرين يتمتعون بها مع أنهم لا يستحقّونها، ونرى حقده الطبقي يتفجّر على تلك الطبقة الأرستقراطية التي تعيش على حساب الآخرين، وهي طبقة متفسّخة تخلّت عن الكرامة والشهامة وأفعال الخير كلّها، والشاعر يزدريها إلى حدّ أنه يخرجها من مصافّ البشر، ويتساءل بحنق قائلاً(٢٢):

٤٢ - أتراني دون الألى بلغوا الآمال من شرطة ومن كتّابِ

٤٣ - وتِجارٍ مثل البهائم فازوا بالمنى في النفوس والأحبابِ

٤٦ - غير مغنين بالسيوف ولا الأقلامِ في موطنٍ غناء ذبابِ

٤٧ - ليس فيهم مدافعٌ عن حريم لا ولا قائمٌ بصدرِ كِتابِ

فقوله "مثل البهائم" يختزن حقده الطبقي على هؤلاء الأرستقراطيين، ووسط هذه الظلمة المحلولكة يبحث الشاعر عن نفسه، يحاول أن يتميّز في مجتمعه بالتفوّق، والتفوّق هو الردّ الأمثل على الإحساس بالغبن الاجتماعي، فإذا ما حرم الشاعر من الجاه والثروة، فإنه نال ما هو أعظم وأجلّ، المجد والعلا(٢٣):

٣ - وما أنا إلا محرزُ المجدِ والعُلا وذلك كنزي لا اللجينُ ولا التبْرُ

---

(٢١) الديوان: ٢٧٩/١.

(٢٢) القصيدة نفسها.

(٢٣) الديوان: ١١٠٥/٣.

والتفوّق وجه آخر للاغتراب، فالفنّان مغترب دائماً في محيطه الاجتماعي بسبب تميّزه. وابن الرومي ناقم على واقعه وظلمه له، يكيل له التهم والشتائم، ويرى أن سعيه للعلا مع بؤس حياته خير من الحياة الغضرة مع اللؤم والتفاهة، فهو كالنسر في انطلاقه إلى الأعالي بكل جبروته، بل هو أعظم منه لأنه لا يخلد إلى الجيف مثله(٢٤):

٢٠ - هــمُّ رجــالِ العُــلا تنافــسُهم فيهــا، وهــمّ الحميــرِ فــي العلَــفِ

٢١ - مــا ســرّني اللــؤمُ والغــضارةُ فــي العــيش بــديلاً بالمجــدِ والــشَرفِ

٢٧ - أطمحُ كالنسرِ في الــسُّكاكِ ولا أخلــد إخــلادَه إلــى الجيَــفِ

ومن أراد أن يبلغ أعلى الدرجات فعليه أن يكون أبيّاً لا يقبل الصَّغار والذلّ، وابن الرومي في تقريره لهذا المبدأ إنما يعبّر عن طموحه ورغباته المكبوتة والمقموعة، فربما كان ذلك تعويضاً له عن الذلّ الذي كان يحسّ به ويعيشه ولا يستطيع تغييره وهو الإنسان الضعيف الخائف، يقول(٢٥):

٢ - وكن قَلَنْسوةَ المملوكِ تحظَ بها ولا تكونَنّ نعلَيْ بِذْلةِ المِلِكِ

وتشي نون التوكيد في الفعل بنفور الشاعر من واقع الذلّ والهوان نفوراً شديداً، ويقول(٢٦):

٦ - أبت لي قَبولَ الخسفِ نفسٌ أبيّةٌ تبيعُ بعزّ الموتِ ذلّ حياتِها

وإحساس ابن الرومي بظلمه جعله يؤمن بـ"الحظ"، وهو مفهوم غيبي يشي بعجز الشاعر عن تغيير واقعه والوقوف في وجه أعباء الحياة ومشكلاتها، وإيمانه بالحظ أمر غير طبيعي وهو المعتزليّ الموقن بالاختيار والعقل، غير أن ذلك مظهر من مظاهر أزمته النفسية، كإيمانه بالطيرة، وتناقض أفكاره بسبب تلك

---

(٢٤) الديوان: ١٥٦٥/٤+.

(٢٥) الديوان: ١٨١٢/٥.

(٢٦) الديوان: ٣٧٢/١.

الأزمة. هكذا يسلّم ابن الرومي بواقعه ويستسلم للقدر مادام الحظ يأتي صاحبه دون أن يطلبه، وقد يفرّ الحظّ ممن يسعى إليه(٢٧):

١ - أرى الحظّ يأتي صاحبَ الحظّ وادعـاً ويُعيـي سـواه سـاعياً فيـه متعبَـا

ويبرز ضعفه وعجزه في الدعوة إلى الاستسلام والنكوص، لأن الإنسان - في رأيه - لا يستطيع أن يدرك حظّه مهما حاول وجاهد في سبيله(٢٨):

١ - رأيتُ الذي يسعى ليـدركَ حظّـه كـسارٍ بليـلٍ كـي يـسامتَ كوكبـا

٢ - يسيرُ فلا يـسطيعُ ذاك بـسيرِه وكيـف وأنّـى رام شـأواً مغرِّبـا

٣ - ولو لم يسرْ وافاه لا شكّ طِلْبُـه بغيـر عنـاءٍ بادئـاً ثـم عقّبـا

وسلبية الشاعر قذفت به إلى الخمرة والهجاء ليكونا تعبيراً عن عجزه وحقده على الحظوظ التي لا تواتيه أبداً، فلا يجد مناصاً من مضغ مرارته والهروب من المعركة(٢٩):

١ - طلابُك للحظوظِ مـن العنـاءِ فـدعْها للـسفاهةِ والجبـاءِ

٢ - وكدْ دنياك مـا بُقّيـتَ فيهـا بـصافيةٍ أرقَّ مـن الهـواءِ

٣ - ولا تُتبِعْ حُميّا الكـأسِ نُقـلاً سـوى أعـراضِ أولادِ الزنـاءِ

ومن الطبيعي أن ينقم ابن الرومي على البخلاء الذين يثرون ويمنعون الفقراء من العطاء، يقول(٣٠):

٢ - ولا عيبَ إلا عيبُ من يملكُ الغنى ويمنعُ أهلَ الفقرِ فضلَ ثرائهِ

وهو يكثر في شعره من الحديث عن المال، ويسبغ عليه صفات سلبية في الأغلب، لأن المال يلخّص العلاقات الاجتماعية القائمة، إذ يعبّر عن امتلاك طبقة

---

(٢٧) الديوان: ١٥١/١. والبيت موجود في ق ١١٩ أيضاً.

(٢٨) الديوان: ١٥٥/١.

(٢٩) الديوان: ١٣٧/١.

(٣٠) الديوان: ١٣٠/١.

من الناس الثروة وحرمان طبقة أخرى منها، ويعبّر عن البخل واللؤم والحرص، وابن الرومي يرى أن على المال أن يؤدّي وظيفة اجتماعية وإلا فقد قيمته، فهو ليس للجمع والكنز وإنما لمساعدة الناس في حياتهم، يقول[٣١]:

١ - المال يُكسِبُ ربَّه - ما لم يَفِـضْ   في الراغبين إليه - سـوءَ ثنـاءِ

٢ - كالمـاء تأسِـن بئـرُه إلا إذا   خـبط الـسقاةُ جِمامَـه بـدِلاءِ

وتشبيهه المال بالماء إقرار لاشعوري من ابن الرومي بأن المال هو أساس الحياة، ولكنّه أيضاً إقرار بأنه ينبغي أن يكون مبذولاً للمحتاجين إليه والناس جميعاً كماء البئر.

ولكن ابن الرومي يعطي الإنسان وظيفة فاعلةً في الحياة، سواء أكان هذا الإنسان الشاعر نفسه أم الممدوح الذي هو بصورة من الصور إنسان الحلم والأمل في أعماق الشاعر، والصفات التي يمنحه إياها نابعة من إيمان الشاعر بما يجب أن يكون عليه الممدوح، وهنا تجدر الإشارة إلى أن ابن الرومي يكثر من الصفات الفردية التي تتعلّق بالمهارات الخاصة بالممدوح، على عكس الشعراء الذين كانوا يكتفون بالقيم والصفات العامة لدى الممدوح، فشاعرنا يركز على تلك الصفات الفردية التي لا تعني الناس كثيراً، مثل أن يكون الممدوح ماهراً في الشطرنج أو الصيد أو الكتابة أو الخط، أو أن يكون فخم البيت والأثاث والمراكب، وهو ما يوحي إلى قارئ شعره بأنه فقد أمله نهائياً في ممدوحيه الذين لم يعودوا يمثّلون القوّة الفاعلة في المجتمع، إذ ليسوا سوى موظّفين في دولة تتفسّخ وتتهاوى، وهم لا ينفعون في سلم ولا حرب.

وهو يعطي الإنسان صفة الإحياء، فالممدوح يحيي الطبيعة والإنسان والشعر، إذ إنه يخفّف عن الناس ضيق زمانهم وقسوة حياتهم، ويبعث الشعر بعد موته، لأنه يحيا بالعطاء وبالتغنّي بالفضائل والبطولات والأعمال العظيمة، يقول في أبي الصقر إسماعيل بن بلبل[٣٢]:

---

(٣١) الديوان: ٦٠/١.

(٣٢) الديوان: ٥٣٧/٢.

٢٨ - لولا أبو الصقر الفسيحُ خلائقـاً   أضحى فسيحُ الأرضِ غيــرَ فــسيحِ

٢٩ - رحُبتْ به الدنيا علــى ســكّانها   من بعد مــا كانــت كخــطٍّ ضــريحِ

٧١ - أحييتَ ميْتَ الشعر بعد ثوائِــه   في الرّمْسِ تحــتَ جنــادلٍ وصــفيحِ

إن الممدوح يسبغ على الزمان من أخلاقه فيبعث فيه الحياة ويجدّد فيه الجمال، وبدلاً من أن يكون الإنسان زينة الزمان فحسب أصبح مالكاً له يمنحه الجمال بنفسه(٣٣):

٢٢ - لبسَ الزمانُ من الوزيرِ وعهدِه   بُرداً تَحارُ العينُ من تَفْويفه

ويربط ابن الرومي الشعر بالإنسان ليقدّم مفهوماً جديداً لم يكن مألوفاً قبل مدرسة التجديد في العصر العباسي، وهو أن الممدوح / الإنسان هو الذي يهذب أسلوب الشاعر ويمدّه بالإيحاء الفنّيّ، لأن هذا الممدوح يمثل الحضارة والثقافة والحياة المدنية أيضاً، وعلى الشعر أن يناسب هذا الوضع، فلم يعد قادة هذا العصر وهم في أعلى مراتب المدنية يتقبلون الشعر الجافي الخشن، كما كان قادة الأمويين يحتفون بغرائب العجاج ورؤبة، والقصة الملفقة بعلي بن الجهم حين مدح الخليفة بطبع البداة الخشن تصور تحول سياق الذائقة الشعرية. يقول ابن الرومي(٣٤):

١٥٢ - خلائقٌ علّمتنا كيف نمدحُه   ورقّقتنا وكنّا قبلُ أجلافا

غير أن ابن الرومي - شأن كل فنّان عظيم - يضع مرتبة الشاعر فوق كل مرتبة، وهو الذي يمثّل الإنسان الخالق المبدع، كما سنرى.

٢ - الطبيعة:

حضرت الطبيعة في شعر ابن الرومي على نحو فريد امتزجت فيه برؤيته للحياة، وهو ما دفع العقّاد إلى أن يعدّ ذلك من سمات يونانيته التي ميّزته من شعراء العربية(٣٥). وكانت الطبيعة - من حيث هي موضوع مستقل - تؤدّي

---

(٣٣) الديوان: ١٥٨٨/٤.

(٣٤) الديوان: ١٦٠٩/٤.

(٣٥) ابن الرومي: حياته من شعره: ٢٤٦.

وظائف متعدّدة، كما رأينا، غير أنها في جميع تجليّاتها كانت تصوّر رؤيته المتكاملة للحياة، ولم تعد مجرّد مظهر أو منظر خارج عن ذات الشاعر، فقد أدرك ابن الرومي صفات الأنوثة فيها، إذ هي تتبرّج لتظهر مفاتنها ومحاسنها، وهي تبرز زينتها بإفراط كأنها البغي تراود الرجال، ولكن الحسّ الجنسي هنا يتلاشى في الواقع لأنها مع ذلك عفيفة، وهذا ما يدفعنا للتساؤل حول هذه العلاقة الغريبة التي توحّد بين النقيضين (الشبقية - العفة). هل نقول إن الطرف الأول من العلاقة يمثّل لاشعور الشاعر، والآخر يمثّل "الأنا الأعلى" الذي يمارس رقابة ثقيلة على ذات الشاعر؟ هذا ما توصلنا إليه قراءة البيت الأولى[٣٦]:

١٣- فهي في زينة البغيّ ولكن   هي في عفّة الحَصانِ الرَّزانِ

يعززّ هذا الرأي أن ابن الرومي شاعر اللذّة ولاسيما اللذّة المادية، والاستدراك في قوله: "ولكن في عفّة الحصان الرزان" يشير إلى انتباه عقلي يحاول أن يقمع بصورة خفيّة الاختلاج الباطني الأول. والقراءة الثانية لا تبتعد كثيراً عن الأولى، وهي تعتمد على أسلوبية الخطاب الشعري، إذ يعتمد الشاعر على طاقة الإدهاش من خلال مطابقته بين "زينة البغيّ" و"عفّة الحصان"، ويتضمّن حرف الاستدراك "لكن" عنصر الدهشة، فهو على الرغم من إقراره بأن الطبيعة "بغيّ" من خلال تحلية الاسم بـــ "ال" التعريف، يعود من جديد ليقرّ بالأسلوب نفسه بعفّتها، وكأن الشاعر يرى الطبيعة أنثى مطلقة، أو مثلاً أعلى (Ideal)، لأنها تجمع جمال الروح والجسد معاً.

وكثيراً ما يجعل الطبيعة مثلاً أعلى، كغيره من الشعراء، تتكثّف فيها معاني الحسن والجمال والبِشر والفرح، كما في قوله يمدح[٣٧]:

١٨- في وجهه روضةٌ للحسن مونِقةٌ   ما رادَ في مثلها طَرْفٌ ولا سَرَحا

والشطر الثاني من البيت يؤكّد رؤيته للطبيعة على أنها "مثل أعلى"، فهي في منتهى الجمال، كالجنة.

(٣٦) الديوان: ٢٤٩٣/٦.

(٣٧) الديوان: ٥٠٧/٢.

ويسبغ عليها الشاعر صفة أخرى تنتمي إلى عالم الإبداع وهي "الفن"، فالطبيعة تمارس عملاً إبداعياً أيضاً، كما هي حالها عند أبي تمّام قبله، يقول ابن الرومي[٣٨]:

٧ - أبدتْ طرائفَ وشيٍ من زواهرِها حُمراً وصُفراً وكلُّ نبتُ غبراءِ

فنرى الطبيعة تشارك الشاعر إبداعه، حتى إنها تشاركه في التجديد الفنّيّ، فهي تبدي "طرائف وشي"، والشاعر المجدّد لا يمكن أن يراها إلا مبدعة تأتي بكل طريف من الجمال، بل الغريب أيضاً، كما يقول في موضع آخر[٣٩]:

١٦ - وكسَتْ ديارَهمُ الريا ضُ غرائبَ الوشيِ المحبَّرْ

إن فعل الطبيعة هنا يشبه فعل الشاعر تماماً، فهو الذي كان يحبّر منذ امرئ القيس قصائده ويوشّيها، وإذا أبرزت الطبيعة نزوع الشاعر إلى التجديد وتحرّي الفرادة، فقد أبرزت أيضاً نزوعه إلى الفرح والبهجة، ها هو ذا يرسم عرس الطبيعة النابض بالجمال المترع بالسعادة[٤٠]:

١ - ومونقةِ الروّادِ مهتــزّةِ الرّبــا يحاســنُها ســارٍ وغــادٍ ورائــحُ

٢ - تضاحكُ نوّاراتُهــا زهراتِهــا لها أرَجٌ في نــافحِ العطــرِ نــافحُ

٤ - إذا مدّها المهمومُ في صُــعَدائه إلى قلبه انساحت عليــه الجــوانحُ

والمتأمّل لهذه اللوحة الموّارة بالحركة يلاحظ أن كلّ عنصر فيها يعيش حالة نشوة وبهجة، إذ تتشارك عناصرها في صنع هذا الفرح الغامر: الأمطار تحاسن الربا المنتشية لذّة، والنوّار يضاحك الزهر وتتّحد عطورهما، وهذا يوحي بأن الفرح الحقيقيّ هو ما كان جماعياً، من خلال صيغة "فاعَلَ" التي تعني المشاركة، ومن خلال هذه الحركة الأفقيّة الاهتزازية التي تنتشر في الأبيات.

---

(٣٨) الديوان: ٧٧/١.

(٣٩) الديوان: ١١٠١/٣.

(٤٠) الديوان: ٥٢١/٢.

إن الطبيعة هنا تمارس فعلاً مواسياً، تطرد هموم الإنسان، وتدفعه إلى مشاركتها في جوقتها الفرحة، فيتراقص مع عناصرها كلّها، ويؤكّد اتّحاد الإنسان مع هذا العرس الطبيعي في قوله: "انساحت عليه الجوانحُ".

وقلّما يصوّر ابن الرومي الطبيعة حزينة، إلا في موضوع "الغروب" الذي يوحي إليه بالزوال والفناء، ويذكره بأفول العمر، وهو يسقط عليها حزنه وأساه، وهو في ذلك يبكي نفسه، ولكنه يقرّ بأنّ هذه حالة مرضية، حينما يصف الشمس بأنها مريضة تودّع الدنيا، تنظر إلى الأزهار نظرة المريض إلى الأصحّاء. هكذا يبقى هاجس الفرح والصحّة والتعلّق بالحياة نابضاً حتى في أحلك الحالات النفسية التي تعتري الإنسان، يقول واصفاً الشمس عند المغيب(٤١):

٢٤ - وودّعت الدنيا لتقــضيَ نحبَهــا ... وشــوّل بـــاقي عمرِهـــا فتشَعْــشَعا

٢٥ - ولاحظتِ النوّارَ وهي مريــضةٌ ... وقد وضعتْ خدّاً إلى الأرض أضــرعا

٢٦ - كما لاحظت عوّادَه عينُ مــدنفٍ ... توجّــع مـــن أوصـــابه مـــا توجّعـــا

والطبيعة عند ابن الرومي مظهر لجمال الحياة وفائدتها، فهي في الربيع مصدر للحسن والمتعة الروحية، وهي في الخريف مصدر اللذّة الحسّيّة لما تقدّمه للإنسان من ثمرات يانعة لذيذة، فلماذا لا يقبل عليها بنهم ويعبّ لذائذها عبّاً(٤٢):

١ - أبى لأخي الــدنيا التبتّــلَ أنهــا ... لها زيفةٌ في في كــلّ حــين تَزيفُهـــا

٢ - إذا ما جلاها في الرياض ربيعُهـــا ... يــروقُ عيــونَ النـــاظرينَ رفيفُهـــا

٣ - وأخرى إذا ما أينعــت ثمراتُهـــا ... ورقّتْ حواشـــيها وطـــابَ خريفُهـــا

٤ - تراءى لنا في زخرفين كلاهمـــا ... إذا استوجفَ الأهواءُ خـــفَّ وجيفُهـــا

ونجد لغة الأبيات العقلانية دليلاً على وعي الشاعر لموقفه وإيمانه به إيماناً عميقاً، وهو يؤكّد نفعية الطبيعة في قصائد كثيرة، إذ تتجلّى الطبيعة مصدراً للرزق، أو "معاشاً للورى" على حدّ تعبير أبي تمّام، يقول(٤٣):

---

(٤١) الديوان: ١٤٧٥/٤.

(٤٢) الديوان: ١٦١٢/٤.

(٤٣) الديوان: ٥٥/١.

١ - لولا فواكهُ أيلــولٍ إذا اجتمعــتْ   من كلّ نــوعٍ، ورقّ الجــوُّ والمــاءُ

٢ - إذاً لما حفلتْ نفسي متى اشتملتْ   علـــيّ هائلــةُ الحـــالينِ غبـــراءُ

ويقول أيضاً في الربيع[٤٤]:

٥ - تجد الوحوش به كفايتها   والطيرُ فيه عتيدةُ الطِّعَمِ

ولذلك نراه يذمُ الشجر غير المثمر لأنه عديم الفائدة، وقيمة الشيء في ما يقدمه لغيره من فائدة، وهذا موقف اجتماعي إيجابي أيضاً، يقول مخاطباً ذلك النوع من الشجر[٤٥]:

٢ - نديتَ ولم تُورِقْ ولستَ بمثمرٍ   فكنْ غرضــاً مــستهدَفاً للنوائـــبِ

٣٠ - فما فيك من ظلّ لغُلّ ظهيرةٍ   وما فيك من جدوى لجانٍ وحاطبِ

ولكن أين موقع الإنسان من الطبيعة في رؤية ابن الرومي؟ فإذا كانت الطبيعة تمنح الإنسان الفرح وتقدّم له الفائدة فإن ذلك يعني أنها تمتلكه، بل العكس هو الصحيح، لأن للإنسان في شعر ابن الرومي المكانة الأولى، فإن فاقته جمالاً فإنها لا تفوقه عطاء، بل إن الإنسان الكريم يسخّر الطبيعة لمصلحة الجميع، بفعله ذي الطابع السحريّ، فتنقاد له طائعة تقتدي به، يقول ابن الرومي في مدح القاسم[٤٦]:

٥٩ - ولَدَ الغيثَ بعد قحطٍ ندى كفّيك، لا يعدمِ الحَيا توليدَكْ

فالإنسان يمارس على الطبيعة فعل الإحياء أو التوليد، فيبقى الإنسان سيّد الكون بلا منازع.

٣ - الزمن:

علاقة الشاعر العربي بالزمن ذات طابع «تراجيدي»، تجسّد مرارة الضعف الذي يستشعره الإنسان في نفسه أمام جبروت الزمن، وقلّما فصل الزمن عن سياقه

---

(٤٤) الديوان: ٦/٢٣٢٠.

(٤٥) الديوان: ١/٢٩٢.

(٤٦) الديوان: ٢/٧٨١.

الاجتماعي التاريخي، لذلك أخذ في أغلب الأحيان مفهوم الحياة، والموت، والشقاء والمصائب، وأطلق عليه العرب اسم "الدهر"(٤٧)، وفي هذه اللفظة طاقة صوتية توحي بالأثر الفاجع للزمن، وتتضمّن المعاني السلبية له، حتى غدا مرادفاً للكوارث والأرزاء.

وصورة الزمن عند ابن الرومي لا تبتعد كثيراً عن هذا المعنى، ولا شك في أن علاقة ابن الرومي بالزمن ذات أبعاد اجتماعية ونفسية وفكرية، ولعله الشاعر الأكثر تطرّقاً لموضوع الشيب في الشعر العربي، وهو يرى فيه علامة من علامات الدهر العجيبة والممضّة، إذ يتجلّى له الزمان من خلاله، ويتجسّد زواله وفناؤه، يقول(٤٨):

١ - شابَ رأسي ولاتَ حينَ مـــشيبِ وعجيــبُ الزمـــانِ غيــرُ عجيـــبِ

إن للزمن قوانينه الخاصة التي لا تبالي بنا، وهو يعبث بنا بلا رأفة، يمنحنا عطاءه ليسلبنا إياه، فخيره وشرّه سيّان مادام كلّ شيء يتعلّق بالإنسان مصيره الزوال(٤٩):

١ - سليمُ الزمـــانِ كمنكوبهِ وموفورُه مثلُ محروبهِ

٢ - وممنوحُه مثل ممنوعِه ومكسوُّه مثلُ مســلوبهِ

فلا جدوى إذاً من الاطمئنان إلى الزمان، فهو خؤون غادر، يعطي لا عن كرم بل عن عبث وتشفٍّ، لأنه سرعان ما يغير على ما أعطاه يستلبه(٥٠):

٨ - والدهرُ يَقسِمِ مرةً نَفلاً، وآونةً يُغيرُ

---

(٤٧) جاء في "لسان العرب" مادة (دهر): ... ويكون الزمان شهرين إلى أشهر والدهر لا ينقطع. الدهاري: تصاريف الدهر ونوائبه، والدهر: النازلة... إلخ.

(٤٨) الديوان: ١٣٨/١.

(٤٩) الديوان: ٢٦٤/١.

(٥٠) الديوان: ٩٠٠/٣.

وهو معتدٍ ظالم يبطش بشراسة، ويتحوّل إلى وحش ينشب مخالبه في الإنسان، وابن الرومي يرى الإنسان فريسة للزمان، فهو في صراع دائم معه، وقلّما ينتصر في معركته معه(٥١):

١١ - لقد أنشبتْ حادثاتُ الزمانِ مخالبَها بي وأنيابَها

ويقول عن الأيام والليالي أيضاً(٥٢):

٤ - وخبرتنا بأنا من فرائسها نواطقاً بفصيح غير ملحونِ

والمعنى الفاجع في الدهر يتضمّنه فعله في المحبّين، إذ يفرّق بينهم ويتسلّط عليهم بشروره، وهذا يؤكّد ضدّيّة الزمن للإنسان ومعاداته له(٥٣):

٣ - شرَطَ الدهرُ فجْعَ كلّ محبٍّ وهو فظٌّ على المحبّين سلْطُ

والإحساس بالزمن يخضع لأحوال نفسية تغيّر منه في أعماق الإنسان، وهذا أمر مألوف في الشعر العربي، إذ يطول الزمن في حالة الهمّ والحزن ويقصر في الفرح والسرور، فهو إذاً زمن نفسي لا وجود له إلا في ذات الشاعر، وقد يعبّر الشاعر عن ذلك بالمشابهة، كما في وصفه للّيل الطويل(٥٤):

١ - ربّ ليلٍ كأنّه الدهرُ طولاً قد تناهى فليس فيه مزيدُ

يقيم مفارقة عجيبة بين طول الليل وتناهيه، فإذا علمنا أن الدهر لا ينتهي إذ ليس له آخر، فكيف يجتمع النقيضان، التناهي في قوله "قد تناهى" وعدمه؟ إن العقل الفلسفي الجدلي يقبل بهذا، لأن الزيادة في الشيء تعني أنه كان ناقصاً وأنه بحاجة إلى التمام، وبما أن الدهر لا ينتهي فهو لا يحتاج إلى زيادة، وكأنه قد بلغ نهاية الاتساع والامتداد، وتناقض المعنيين ظاهرياً ووحدتهما جوهرياً دليل على قوّة الفكرة ورسوخها في نفس الشاعر التي تعاني وطأة هذا الزمن الأسود.

---

(٥١) الديوان: ٣٣١/١.

(٥٢) الديوان: ٢٤٦٣/٦.

(٥٣) الديوان: ١٤٣٠/٤.

(٥٤) الديوان: ٦٩٢/٢.

إن همّ الشاعر هو الذي جعل الليل يتمدّد ويتطاول، ولكن فرحه طالما قصّر هذا الزمن، عندما كان شابّاً تحفّ به النساء ويبادلنه الحبّ، غير أنّ ذلك كان في الماضي الذي لا يعود إلا بالذكرى، والشاعر يوحي بأنّ الزمان السعيد سريع الزوال، بل إن السعادة في تقصيرها الزمن تمارس فعلاً سلبياً أيضاً، وهذا أمر إنساني عجيب؛ يتمنّى المرء طول الزمن والسعادة، ولكن هذا لا يتحقّق أبداً، إنها عبثية الوجود، يقول ابن الرومي(٥٥):

٨ - سقياً لأيـــامٍ مضتْ   وطويلُها عندي قصيرُ

٩ - أيـــامَ لي بين الكـــواعب روضـــةٌ فيها غديرُ

إن الحنين إلى الماضي موضوع إنساني قديم، وهو يعبّر عن محاولة الإنسان استعادة الزمن المفقود، ويعبّر كذلك عن رثاء للماضي الجميل، حين كان الشباب والمتعة واللذّة، أما الحاضر فهو زاخر بالشقاء والألم، ولعلّه السبب في تقهقر الشاعر العربي إلى الماضي ليعوّض ما يخسره في حاضره، فالإنسان التعيس هو الأكثر استحضاراً للماضي، أما الإنسان السعيد الفرح فلا يلتفت كثيراً إليه، فنحن قلّما نجد حنيناً إلى الماضي عند أبي نواس مثلاً. وابن الرومي يصرّح بأن الحياة قسمان: قسم عذب (الشباب)، وقسم مرّ (الشيخوخة)، فيقول(٥٦):

٦ - والعيشُ طعمانِ عندَ ذائقِه   مرٌّ التوالي مستعذبُ الأُوَلِ

فالشاعر يحنّ إلى الماضي لأنه مرتبط بلذّة العيش والمتعة، فلا قيمة للبقاء والحياة مع الشيب والشيخوخة، إن العمر الحقيقيّ للإنسان هو ما يعيشه من لحظات سرور وسعادة، وهذا الموقف الوجودي يوافق حبّ ابن الرومي للحياة، يقول(٥٧):

١٠ - ولقـــد أمتعَ الزمانُ شبابي   متعـــةً من سِباطِـــه وجِعـــادِهْ

---

(٥٥) الديوان: ٨٩٧/٣.

(٥٦) الديوان: ١٩٢١/٥.

(٥٧) الديوان: ٧٠٧/٢.

١١ - سوءةً للبقـــاءِ وهو رهينٌ   بابيضاضِ القناعِ بعد اسودادِهْ

وتتجلّى في شعر ابن الرومي ثلاثة مواقف لصراع الإنسان والزمن:

أ- الدعوة إلى اغتنام الفرص: فبما أن الإنسان ضعيف في مواجهة الزمن فإن عليه أن ينتظر نتف عطائه ليقتنصها، كما تنتظر الثعالب فراغ الأسد من طعامه لتتعاور فيما بينها جزر الفريسة. وهذا موقف سلبي وأناني يهمّش أثر الإنسان، وإن كان يدلّ على مظهر من مظاهر مقاومة الزمن العاتي، يقول ابن الرومي(٥٨):

٧ - أنتِفْ لنا لهوَ أيامٍ نعيشُ بها   فالدهرُ أجمعُ إن راعيتَه نُتَفُ

ب- الهروب من الزمن: الإحساس بوطأة الزمن النفسي أمر يعذّب الشاعر، ولذلك يحاول أن يهرب من هذا الإحساس بالزمن إلى الخمرة، لأنها وحدها التي تقتطف الشاعر من سياقه الزمني، وتلغي شعوره بتدفق الزمن ومروره، وتبعده عن دائرة المسؤولية تجاهه، إذ لا يمكن إصلاح الزمان، فليأتِ كما يشاء فإن الخمرة دواء شافٍ له(٥٩):

١ - خلِّ الزمانَ إذا تقاعسَ أو نجَحْ   واشكُ الهمومَ إلى المُدامةِ والقدَحْ

٤ - ودعِ الزمـــانَ فكم نَصيحٍ حازمٍ   قـــد رام إصلاحَ الزمانِ فما صلحْ

ج- السيطرة على الزمن: الإنسان - كما رأينا - غاية الكون ومركزه، وهو مبدع خلاّق، فالممدوح الفذّ يستطيع أن يحدّ من عدوانية الزمن ويروّضه لخير الجميع(٦٠):

١٤ - مقلِّمُ الدهرِ ما بدا ظفُرٌ   للدهرِ إلا انبرى بمقراضِهِ

والشاعر بفنّه يستطيع أن يأسر الدهر، ويجعله منقاداً إليه(٦١):

---

(٥٨) الديوان: ١٥٩٣/٤.

(٥٩) الديوان: ٥٦٨/٢.

(٦٠) الديوان: ١٣٧٦/٤.

(٦١) الديوان: ٢٥١/١. وجواب (حين) في البيت السابع:

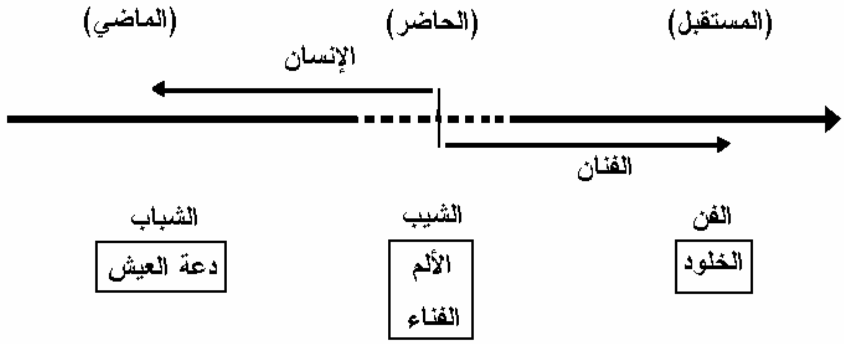
٧- تهضمني أنثى وتغصب جهرة عقاري، وفي هاتيك أعجب معجبِ

٤ - أحينَ أسرتُ الدهرَ بعدَ عتوّهِ وفلّلتُ منهُ كلّ نابٍ ومخلبِ

لأن الفنّ وحده يمتلك المستقبل، فهو الخلود(٦٢):

٣ - ثنائيَ لا تُسبَقْ إليه فإنه خلودٌ لما تَبني وطولُ بقاءِ

هكذا نرى رؤية ابن الرومي للزمن تتلخّص في الرَّوْسم التالي:



الحاضر هو اللحظة الهاربة، فكلّ نقطة منه على محور الزمن تتحوّل لحظة تكوّنها إلى ماضٍ، والشاعر / الإنسان يتقهقر بعكس حركة الزمن، في حين أن الشاعر / الفنان يساوق المحور، وهذا يدلّ على الصراع العنيف بين الشاعر والزمن: الزمن يقهر الإنسان جسمه وجماله ورغباته، والفنّان (أو القصيدة) يقهر الزمن بالفنّ، فينتقم منه ويحقّق انتصار الإنسان المبدع.

٤ - الخير والشر:

شغلت فكرة الخير والشر العقل البشري منذ أقدم العصور، فهما مصدر كلّ ما يقوم به الإنسان أو يلقاه في حياته، وهما القطبان اللذان يحدّدان قيمة الإنسان في الوجود. واختلفت الآراء والمذاهب في الخير والشر، ففي الإسلام نعرف أن الخير والشر من الله، كما في الآية القرآنية: **(**ونبلوكم بالشر والخير فتنة، وإلينا ترجعون**)** / الأنبياء، الآية ٣٥. وعندما اطّلع العرب على ثقافات

---

(٦٢) الديوان: ٩٦/١.

الأمم الأخرى أخذوا يعمّقون النظر في هذه المسألة، وقد عالج المعتزلة هذه الفكرة في حديثهم عن التنزيه والأمر بالمعروف والنهي عن المنكر، وفي مطلع العصر العباسي تبنّى بعض الشعراء فكرة "ثنوية" الوجود، فكل شيء في الحياة نتاج لأحد القطبين: الخير أو الشر، أو النور والظلمة عند المانوية، يقول أبو العتاهية معبّراً عن ذلك(٦٣):

٢٢١ - الخيرُ والشرُّ هما أزواجُ لـــذا نِتـــاجٌ ولـــذا نتـــاجُ

وهذا ابن الرومي، وهو الشاعر المعتزلي، يتصدّى لهذه القضية أيضاً، ويعالجها من خلال نسق فكري متجانس، يجعل الإنسان محور الكون، فيعطيه حرية الاختيار حتى في الخير والشر، فليس هناك خير دون إنسان خيّر، فلا فعل من غير فاعل، وهذا يؤكّد أن الخير والشر عمل إنساني يتحدّد من خلال الإنسان فقط، وليس هبة يُمنَحها الإنسان. ومن أجل هذا، فإن الإنسان مسؤول عن أفعاله لأنه يختارها ويفعلها بنفسه، وهذا رأي المعتزلة، ويستدلّون به على عدل الله، يقول ابن الرومي(٦٤):

١ - الخيرُ مصنوعٌ بصانعِه فمتى صنعتَ الخيرَ أعقبَكا

٢ - والشرُّ مفعولٌ بفاعِلـــه فمتى فعلتَ الشـــرَّ أعطبَكا

يرى ابن الرومي أن الشر ألصق بطبيعة الإنسان، على الرغم من أنه يؤدّي فعلين متضادّين، إذ إن كلّ شرّ قد يعود على صاحبه بالهلاك في الدنيا أو الآخرة. ويرى أن الخير مكتسب مستفاد، من خلال استخدامه الفعلين (صنع - فعل) ومشتقاتهما، ولا يخفى أن "صنع" فعل مكتسب، والإنسان لا يولد صانعاً لأي شيء ولكن يتعلمه تعلّماً، أما الفعل "فعل" فهو من طبيعة صاحبه، وكل إنسان فاعل لفعله عن وعي أو لاوعي.

---

(٦٣) ديوان أبي العتاهية (تح: د. شكري فيصل): ٤٥٩.

(٦٤) الديوان: ١٨٦٩/٥.

ولا يدع ابن الرومي لنا مجالاً للشكّ في ذلك، إذ يصرّح في شعره بأنّ الشرّ مشترك عامٌّ بين الناس، أمّا الخير فهو غير مشترك، يقول(٦٥):

٣ - والشرّ بين الناسِ مشترَكٌ والخيرُ فيهم غيرُ مشترَكِ

ولكنه يرتدّ أحياناً فيقف عاجزاً عن تفسير هذه الظاهرة، ويلقيها في ظلام الغيب، يقول(٦٦):

٢ - وكلُّ خيرٍ وشـــرٍّ خلفَ العواقبِ غيبُ

وليس مفهوم الخير لديه غامضاً ضبابياً، وإنما يضع له عناصر تحدّد ملامحه، يرى فيها الخير الحقيقي، وهي أن يكون الإنسان صحيح الدين والجوارح، سليم العرض، يجد ما يسدّ رمقه وحاجته، وهذا يغنيه عن الثروة الطائلة التي يلهث الناس وراء جمعها، يقول(٦٧):

٩٩ - حسبُ ذي إربْةٍ ورأيٍ جليٍّ نظرتْ عينُـــه بلا غُلَواءِ

١٠٠ - صحّة الدين والجوارح والعِرض وإحرازُ مُســكةِ الحَوْباءِ

١٠١ - تلك خيرٌ لعارف الخيرِ ممّا يجمع الناسَ من فضول الثراءِ

ويرتبط بمفهوم الخير والشر مفهوم العدل والظلم، وهو التمثّل الاجتماعي السياسي للأوّل، ورؤية ابن الرومي كانت نتاجاً لعلاقات متنوّعة تعرّض فيها الشاعر لظلم شديد، وغبن اجتماعي وفنّي. وابن الرومي ينحاز بصورة طبيعية إلى العدل، فطالما ندّد بظلم العبّاسيّين واغتصابهم الحقوق عندما سنحت له الفرصة، كذلك ندّد بالزمان الذي حرمه من حقّه في السموّ والرفعة في مجال الفنّ، ولكنه مع ذلك يؤمن بأنّ الحقّ ينتصر دائماً على الظلم، ولا بدّ من أن يكثر أنصار الحقّ في كلّ أوان، يقول(٦٨):

---

(٦٥) الديوان: ١٨٦١/٥.

(٦٦) الديوان: ١٤٦/١.

(٦٧) الديوان: ٧٠/١.

(٦٨) الديوان: ١٥٣١/٤.

١٩ - والظلمُ مخذولٌ كتائبُــهُ تُضرَبُ أدبارُها وتُكتَسعُ

٢٠ - والحقّ منصورٌ حلائبُه تكــثرُ أعوانُــه وتُتَّبَــعُ

وهو يرى العدل الإنساني مجلبة للعدل الإلهي، فعلى الأمراء أن يعدلوا في الرعيّة لأن ذلك مدعاة لمرضاة الله، أما البغي فهو يغلق أبواب السماء في وجه صاحبه(٦٩):

١٦ - وبالعدلِ أو بالحقّ من أمرائنا تُفتَّحُ أبوابُ السماءِ وتوصَدُ

إنها دعوة للحكّام الظالمين في عصره لكي يتخلّوا عن عسفهم، يغلّفها بلبوس ديني لتكون أوقع في النفس، وفي قوله: "تفتح أبواب السماء وتوصد" إشارة إلى أن الإنسان هو مصدر الخير والشرّ عند ابن الرومي، لأن السماء تستجيب لفعله واختياره.

٥ - الموت والوجود الإنساني:

إن الحديث عن الموت والوجود الإنساني هو حديث عن الحياة والزمن أيضاً، ولولا الموت لما فكّر الإنسان في وجوده ولا في حياته، ولا في الزمن الذي يقضم عمره بكل نهم وقسوة. والوجود الإنساني عند ابن الرومي مغتسل بالدموع، فهو وجود مأسوي (تراجيدي) لأنه مرتبط بالمصائب، وعلامة ذلك أن الطفل يلقى حياته بالبكاء، وكأنما يتنبأ بمستقبله الزاخر بصروف الزمان(٧٠):

٣١ - لما تُؤذِنُ الدنيا به من صُروفِها يكونُ بكــاءُ الطفلِ ساعةَ يولدُ

٣٣ - إذا أبصرَ الدنيــا استهلّ كأنّــه بما سوف يلقى من أذاها يهَدَّدُ

ويبكي الإنسان أيضاً من قسوة حاضره، ولكنّ الأدهى من ذلك أنه يبكي أحياناً على حاضره لأنه سيفتقده أيضاً، ولاسيما إذا كان حاضراً رغداً وكان المستقبل مؤلماً صعباً، ولكنّ الزمن لا يأبه لحسابات الإنسان وجزعه من مرور الأيام، فهو يستمرّ في رحلته الأبدية التي لا تعرف الراحة أبداً(٧١):

---

(٦٩) الديوان: ٧٨٧/٢.

(٧٠) الديوان: ٥٨٦/٢. وتتكرر بقافية عينية: ١٥٥١/٤.

(٧١) الديوان: ٦٦٠/٢.

١ - دهـــرٌ يشـــيِّعُ سبتَه أحدُهْ　　مُتتابعٌ مـــا ينقضي أمدُهْ

٣ - يـــومٌ يُبكّينـــا، وآونـــــةً　　يومٌ يبكّينـــا عليـــه غدُهْ

٤ - نبكي على زمنٍ ومن زمنٍ　　فبكاؤنا موصولـــةٌ مُددُهْ

إن الوجود الإنساني محكوم بالفاجعة، فالإنسان منذ ولادته وحتى مماته يعيش صراعاً مريراً مع الحياة، بل إن فقدانه الشباب وحده مصيبة عظيمة، وخسارة جسيمة لا تعوّض(٧٢):

٧٥- أرى المرء مذ يلقى الترابَ بوجهه　　إلى أن يوارى فيه رهنَ النوائبِ

٧٦- ولو لم يُصَبْ إلا بشـــرخ شبابـــه　　لكان قد استوفى جميع المصائبِ

ونحن نعلم أن ابن الرومي أكثر الشعراء بكاء على الشباب، وربما كان ذلك لأنه أحسّ بزحف الشيب إلى شعره في سنّ مبكرة، وهو طالما بكى شبابه ونعى سواد شعره، حتى إنه لا يجد متعة في الحياة من دونه، فالحياة والشباب شيء واحد في نفسه، وفقدان الشباب يعني العذاب لأنه إيذان بالأفول(٧٣):

١٨ - لَعَمْرُكَ ما الحياةُ لكلّ حيّ　　إذا فقد الشبابَ سوى عذابِ

ومن العبث فرح الإنسان في هذه الدنيا، أو حزنه أيضاً، لأنّ كلّ ما تعطيه الدنيا للإنسان هو مصدر ألم وعذاب عندما تستلبه منه ثانية، وابن الرومي سبق أبا العلاء المعرّي في رؤيته لعبثية الفرح والحزن مادامت النتيجة واحدة في شريعة الفناء(٧٤):

١٠٣ - فلا تأسَ للدنيا ولا تغتبطْ بها　　فوهّابُها سلاّبُها وفَجوعُها

وليس هناك ما هو أشد إيلاماً من اللاجدوى، عندما يشعر الإنسان بأن هدفه يتلاشى ويتبدّل، مادام كرور الزمان يفرغ أيّ أرب من جدواه(٧٥):

---

(٧٢) الديوان: ٢١٧/١.

(٧٣) الديوان: ٢٥٦/١.

(٧٤) الديوان: ١٥٢٦/٤.

(٧٥) الديوان: ١٧٥/١.

٢ - وحسبُ من عاش من خُلوقته   خُلوقةٌ تعتريه في أَرَبِهْ

الحقيقة الوحيدة في الوجود الإنساني هي الموت / الفناء، وهي نهاية تعطي الوجود الإنساني صفة اللاجدوى، وقد يحاول الإنسان أن يقاوم هذه النهاية المحتّمة باللهو ليتناسى مصيره الفاجع(٧٦):

٢ - كيف العزاءُ وما في العيش مُغتَبطٌ   ولا اغتباطَ لأقوامٍ يموتونا

٣ - متى نعشْ فبلى الأحياءِ يدركُنا   وإن نمُتْ فبِلى الأمواتِ يقفونا

٦ - وكلّ لهوٍ لهاه الناس مشغلةٌ   عن ذكر ما هم من اللأجداث لاقونا

فالإنسان رهن الفناء في حياته ومماته، حتى كأنّ وجوده مظهر آخر للفناء. وما أمرّ تلك الحقيقة! يتمنى الإنسان أن يطول عمره، وفي طوله قصره، لأن العمر متناهٍ، وبما أن النهاية عدم فيستوي عندها الطول والقصر، علاقة جدلية قاسية تتحكّم في الوجود، إذ إن كل ذي مبتدأ مصيره الزوال، لأن "البداية" وليدة العدم، ولحظة سرعان ما تتحوّل إلى ماضٍ يلفّها العدم من جديد، ويجد الإنسان نفسه ينوس بين عدمين أو فناءين. هذه هي كينونته الزائلة، وهذا هو عبث الوجود(٧٧):

١ - يودّ الفتى طولَ تعميرِهِ   ولا متناهيَ إلا قصيرُ

٢ - كما أنَّ "كان" بديءُ الفتى   كذاك إلى "كان" أيضاً يصيرُ

يترك ابن الرومي السؤال فاغراً فاه، راعفاً، وهو العاشق للحياة، يقف أمام هذه المعادلة يمضغ مرارته، يحار في مواجهة هذا اللغز المعمّى، وعلى الرغم من العقلانية التي تخيّم في أجواء البيتين فإنها لم تحجب تفجّر وجدانه، فقد صوّر النهاية الفاجعة للإنسان وأبقاها في غياهب العدم، ليدلّ على جزعه الشديد من فرقة الحياة.

---

(٧٦) الديوان: ٢٥١٦/٦ - ٢٥١٧.

(٧٧) الديوان: ٩٨٣/٣.

لم يصوّر ابن الرومي الحياة الآخرة، على الرغم من أن في ذلك تعويضاً لهذه الخسارة الجسيمة، مع إقراره بأن الحياة طريق إلى الموت والنهاية الأبدية، وهو ما يدلّ على تعلّقه بالمتعة الدنيوية، وهو عندما يذمّ الدنيا لا يفعل ذلك ترغيباً في الآخرة، كما يفعل المعرّي، وإنما ليرثي الوجود الإنساني العبثي رثاء فاجعياً(٧٨):

٥ - ترْحـــاً لـــدارٍ إنمـــا ... ســـكّانُها رُفَـــقٌ مُخبّـــةْ

٦ - تقتادُهم نحــوَ الــردى ... طُـــرُقٌ إليـــهِ مـــستتبّةْ

١١ - كم غرَّ قوماً حلوُهــا ... مِـــن مرِّهـــا إلاّ الألبّـــةْ

١٢ - فتهافتوا في شــهْدِها ... فتهـــالَكوا مثـــلَ الأذبّـــةْ

ويقول بلهجة البائس العاجز(٧٩):

١١٠ - ما عسى نرتجي ونحن مع الأموات يُحدَى بنا أحثَّ الحداءِ

فالبشر قافلة فانية تحثّ الخطا نحو نهايتها، وسلالة فانية يدفّن بعضها بعضاً، كما يقول المتنبي، ويقول ابن الرومي(٨٠):

٢ - هل الناس إلاّ معشر من سلالة ... تعودُ رفاتاً ثمَّ أيَّ رفاتِ!

إن الحياة والموت يخضعان لقانون الوجود الموضوعي، فالحياة هي الحركة والحرارة، والموت هو السكون البارد، والناس مقتولون بسهام الزمن، فالليل والنهار يقضمان الحياة دون انقطاع، ويفنى الإنسان كالنار التي تؤول إلى الخمود، وتتوقّف الحركة وتتلاشى في السكون(٨١):

---

(٧٨) الديوان: ١٧٨/١.

(٧٩) الديوان: ١١٩/١.

(٨٠) الديوان: ٣٧٤/١.

(٨١) الديوان: ١٨٦١/٥.

٥ - وكفــاهمُ مــن قتــلِ أنفــسِهم باثنين مــن وضَــحٍ ومــن حلَــكِ

٧ - وإلى الخمودِ مــآل ذي لهــبٍ وإلى الــسكونِ محــارُ ذي حَــرَكِ

٨ - طار الحِمام وغــاصَ مقتــدراً فأمــاتَ حــيَّ الطيــرِ والــسمكِ

فالموت وحده المنتصر، فهو ينقضّ على جميع الكائنات الحية ويفتك بها، وهو كلّيّ القدرة (مقتدر) لأنه قانون طبيعي.

نخلص إلى القول إن رؤية ابن الرومي للموت كانت تعبيراً عن تعلقه بالحياة، ورثاء للوجود الإنساني العابر والطارئ، وهو على الرغم من إدراكه أن خلود الإنسان يكون في الحياة الآخرة، فإنه لا يولي هذه القضية أهمّيّة، لأنه شاعر اللحظة والراهن، أو بالأحرى هو ذو نزوع وجودي عماده اللذّة التي تجلب له الفرح والسعادة.

الهيئة العامة السورية للكتاب

الفصل الثاني

رؤية ابن الرومي للفنّ

رأينا ابن الرومي يعطي الإنسان الصدارة في الكون والوجود، والإنسان المبدع يقاوم الزمن وينتصر عليه بالفن فقط، لأن الفن خالد لا يستطيع الزمن أن يقهره، وهذه حقيقة موضوعية يقرّ بها العقل البشري، فقد بادت أمم وحضارات ولم يبق منها إلا فنّها يتحدّى الزمن.

وابن الرومي في رؤيته للفن تلميذ لأبي تمام يترسّم خطاه، وقد زاد فيها بعض العناصر التي تميّزه من غيره من شعراء العربية في ما يتعلّق بخصوصية فنّه الشعري، ومن مظاهر تأثره أبا تمّام ذكرُه خصائصَ شعره، ووصفُه قصيدتَه في نهايات الكثير من القصائد المدحية والهجائية على غرار أستاذه، غير أن الأهم من ذلك أن الشاعرين متفقان على أن الفن الشعري هو نتاج العقل والفكر، فقد أدخل الشاعران لأول مرة التفكير الفلسفي، والأدوات الثقافية المختلفة في النسيج الشعري، حتى غدا الفنّ الشعري عندهما عملاً واعياً، وصنعة جميلة حريّة بالإتقان وإعمال الفكر. وقد أتاح لنا ابن الرومي أن نضع تصوّراً واضحاً لرؤيته للفن الشعريّ لما عرف عنه من الإلحاح على أفكاره وتوسّعه في موضوعاته، ومنها موضوع الشعر. وفي كثير من الأحيان كان يلجأ إلى التصريح بموقفه الفنّيّ بلغة مباشرة تقريرية، وهو ما يوحي بنضج تصوّره الفنّيّ ووعيه له. وإذا أقررنا أن الشعر (القصيدة) رسالة أو خطاب من الشاعر (المرسِل) إلى الجمهور (المتلقّي) استطعنا أن نحدّد محاور هذه الرؤية الفنية التي قدّمها الشاعر، فلا بدّ إذاً من دراسة هذه المحاور: الشاعر - المتلقي - الشعر، والعلاقات القائمة بينها.

١ - الشاعر:

على الرغم من أن ابن الرومي يدرك أهمية الشاعر، فإنه يدرك أيضاً الوضعية الاجتماعية والتاريخية المزرية التي يعيشها الشاعر في عصره، ويرى الحيف الذي ألحقه به المجتمع الذي يزدريه دائماً، لأنه ينظر إليه نظرة نفعية فقط، فقد عبّر المجتمع عن هذا الازدراء من خلال إطلاق الألقاب السيّئة على الشعراء، وقد حفل تاريخنا الأدبي بهذا، حتى إن الكثير من الشعراء لا يعرفون إلا بألقابهم، وكأن المجتمع قد قصد بمحوه لأسمائهم محواً لفاعليتهم الإنسانية والفنّيّة، يقول في ذلك(١):

٤ - يا بؤسَ للشعراء يسهر ليلُهم ويلقّبــون بأسوأ الألقــابِ

ويبدو أن هذه النظرة الاجتماعية النفعية التي لا تريد من الشاعر إلا أن يكون مهرّجاً، أو من حاشية الأمير والسلطان والخليفة، دفعت الشعراء إلى ممارسة المراوغة والكذب وتزوير الحقائق، حتى غدا شعر المديح الصورة الصادقة عن علاقة الشاعر بمجتمعه، ولم يكن ابن الرومي غافلاً عن تلك الحقيقة، بل إنه يعترف بمرارة بما وصلت إليه حال الشاعر العربي من زيف وقلب للحقائق، مؤكّداً ذمّ النص الدينيّ للشعراء الذين يقولون ما لا يفعلون(٢):

١ - يقولون مــا لا يفعلون مسبّةً من الله مسبوبٌ بها الشعراءُ

٢ - وما ذاك فيهم وحدَه بل زيادةٌ يقولون مــا لا يفعــل الأمراءُ

ولطالما تذمّر ابن الرومي من هذا الوضع المختلّ الذي آلت إليه حاله، وهو يحمّل الزمان والمجتمع وزره، كما رأينا سابقاً، ويقول(٣):

١٠ - ومن الوقاحةِ أن تكونَ معيشتي كسبَ القريضِ، وليس لي وجهٌ وقِحْ

ويضاف إلى همومه همٌّ آخر، وهو محاولته تحدّي من نبزه بروميته، من خلال إثباته أن الشعر لا يقتصر على العرب، وإنما قد تحسنه الشعوب

(١) الديوان: ٢٩٨/١.

(٢) الديوان: ٧٥/١.

(٣) الديوان: ٥٦٤/٢.

الأخرى، بل إن إجادته للشعر العربي وهو روميّ الأصل يُعلي من مكانته ويميّزه من الشعراء(٤):

٥٦ - هاكُموهـــا تروقُ مستجمَعَ القومِ بسحرٍ لم يؤتَــه هاروتُ

٥٧ - صاغَها صائغٌ مـــن الجِنّ لا الإنسِ يروغُ بكرَ الكلام نَكوتُ

٥٩ - لم يضِرْه أنْ لم يكن عربياً   دارُه قرقــرى أو المـــرّوتُ

ويقول(٥):

١١ - قد تُحسنُ الرومُ شعراً   ما أحسنتْه العُرَيْبُ

وكان التفوّق هاجس ابن الرومي، لأنه الردّ الأمثل على قسوة الزمان والمجتمع، وتدلّ أخباره على أنه كان دائماً يتحرّى التفوّق والتميّز؛ جاء في "تاريخ بغداد": "أخبرنا الخالع، أخبرنا عليّ بن جعفر الحمداني، قال: أنشدني ابن الرومي، وقال ما سبقني إلى هذا المعنى أحد:

إذا دام للمرءِ الشبابُ وأُخلقتْ   محاسنُه ظـــنّ السوادَ خضابا

فكيف يظنّ الشيخُ أن خضابَه   يُظَنُّ سواداً أو يخالُ شبابا؟"(٦)

وأورد الحصري في "زهر الآداب" خبراً آخر يدلّ على هذا القلق الفنّيّ جاء فيه: "وقال علي بن عبد الكريم النصيبي: أتاني أبو الحسن بن الرومي بقصيدته هذه وقال: أنصفني وقل الحق: أيّهما أحسن قولي في الوطن أو قول الأعرابي:

أحبّ بلاد الله مـــا بين منعج   إليّ وسلمى أن يصوب سحابُها

بلادٌ بها نيطت عليّ تمائمي   وأوّل أرض مسّ جلدي ترابُها

فقلت: بل قولك، لأنه ذكر الوطن ومحبته، وأنت ذكرت العلّة التي أوجبت ذلك"(٧).

---

(٤) الديوان: ٣٦٨/١.

(٥) الديوان: ٢٠٤/١.

(٦) الخطيب البغدادي، تاريخ بغداد: ٢٣/١٢.

(٧) زهر الآداب (تح: البجاوي): ٦٨٢/٢ - ٦٨٣. وقصيدة ابن الرومي يقول فيها: "ولي وطن آليت ألا أبيعه" وهي مشهورة.

وجاء في " البداية والنهاية" لابن كثير: "وله أيضاً وكان يزعم أنه ما سبق إليه:

آراؤكم ووجوهُكم وسيوفُكم   في الحادثاتِ إذا زجــرْنَ نجــومُ

منها معالمُ للهوى ومصابحٌ   تجلو الدجى والأخريات رجومُ"(٨)

وهذه الأخبار تضيء جانباً مهماً من شخصيته الفنّيّة، فهو يرى أن التفوّق الفني يكون في التجديد، ويسعى إلى تجاوز من سبقه من الشعراء، وقد تتورّم ذاته فيصيح مزهوّاً(٩):

١٥ - ماذا يقول القائلون بعدي؟

ومن مظاهر إحساسه بالتفوّق شعوره بأنه نسيج وحده، كما يقال، فهو لا يشبه من سبقه لأنه مجدّد، وهذا يدلّ على أن التجديد الفني عنده كان مذهباً ضارباً في أعماقه، وهو يرفع رايته بإيمان ووعي(١٠):

٢٢٣ - والقوافي يَشهدْنَ لي صادقاتٍ   باضطلاعي بهنّ واستقلالي

والشاعر المتفوّق هو الذي يستطيع السيطرة على شيطانه الشعري، وشيطان الشعر يعلّم الشعراء ويلهمهم قول الشعر، ولكن ابن الرومي بدلاً من أن يكون تابعاً لشيطانه يتلقّى عنه، قلب هذه الموضوعة رأساً على عقب، فجعل شيطانه يذلّ له، وينقاد لبراعته ويذعن لمشيئته، وهذه غاية في الإحساس بالتفوّق، يقول(١١):

٦٨ - لو أروم الشيطانَ أذعَن كالكلــــبِ أو العَود عضَّه الكلّوبُ

وهو قاهر شياطين الشعراء بجاحمه المستعر، كأنه تنّين ينفخ سعيره فيذيب الحديد، ولا غروَ أن يكون ربّ الهجاء فهو الشاعر المفوّه فيه، لأنه شعر الصدام

---

(٨) ابن كثير، البداية والنهاية: ٧٥/١١.

(٩) الديوان: ٧٠١/٢.

(١٠) الديوان: ٢٠٦٥/٥.

(١١) الديوان: ٣٢٠/١.

المباشر يدافع فيه عن نفسه فيمتلئ بنيران الغضب ويقذفها جهنمَ سعير وشياطين في وجه المهجوّين، في حين أن شعره الآخر يرجّح "الكتابي" كما سنرى، يقول في هجاء الكوكبيّ(١٢):

١٥٨ - وأنا الذي قدح الهجــــاءُ بزَنده قدْمـــاً شهابَهْ

١٦٠ - وإذا تمــرّد مــاردُ الشـــعراءِ ولاّه عــذابَــهْ

١٦٢ - ولأُصليَنّك جــاحمَ الشعــر الــذي هجتَ التهابَهْ

١٦٣ - قــذَعٌ إذا سَفَعَ الحــديدَ ســعيرُ أيســرِه أذابَــهْ

١٦٤ - خــذها جوابَ مفوّه   ما زال يُفحمُ من أجــابَهْ

والتفوّق يتعدّى المعاصرين للشاعر إلى من سبقه من أعلام الشعر، ولاسيّما الجاهليين الذين كان النقد القديم يرى فيهم أرباب الشعر، كامرئ القيس حامل لواء الشعراء، وهو يؤكّد تفوّقه عليه أيضاً(١٣):

١٢٦ - هاكَها لا يضيرُها أن جِلْفاً   لم يقلْها مزمّلاً في بجادِهْ

وهو يطرح في هذا البيت قضية شديدة الأهمية، ونعني بها قضية الشعر القديم والشعر الجديد وموقف النقّاد منها، فأنصار القديم يرون أن القدماء قد أتوا على كلّ الشعر، لم يتركوا لمن جاء بعدهم شيئاً، وهي نظرة ساذجة طالما قيّدت الشعراء وعرقلت مسيرة الشعر العربي. والمجدّدون يقولون: كم ترك الأولون للآخرين! وجودة الشعر لا ترتبط بالزمن، والتطوّر والتجديد طبيعة الحياة، بل إن الشعراء الآخرين تفوّقوا على الأولين لأنهم تسلّحوا بثقافة وحضارة أضافتا إلى عالمهم الشعري عناصر جديدة كثيرة، وأنبضته دماً جديداً.

وابن الرومي كان يسعى دائماً إلى التفوّق، شأنه في ذلك شأن كل فنان عظيم، وكان واعياً لصنعته الشعرية، وأخباره تدلّ على أنه كان دائم المتابعة

---

(١٢) الديوان: ١٧٢/١.

(١٣) الديوان: ٧١٤/٢. ويشير ابن الرومي إلى بيت امرئ القيس من المعلّقة:

كأنّ أباناً في أفانين ودقه   كبير أناس في بجاد مزمّلِ

لقضايا الفنّ الشعري، وما المعارك الأدبية التي دارت بينه وبين الكثير من الشعراء إلا مظهر من مظاهر هذا الوعي، وهي معارك فنّيّة بحتة، كالتي دارت بينه وبين البحتري لأن كليهما يمثّل مدرسة شعرية تختلف عن الأخرى اختلافاً كبيراً، وأهمّ تهمة يوجّهها ابن الرومي إلى البحتري أنه مقلّد، عبد للقدماء، يكرّر ما قالوه ويلبس حللهم التي أبلوها وأبلاها الزمان(١٤):

٢٧١ - ما إن تزالُ تراه لابساً حُللاً   أسلابَ قومٍ مضَوا في سالفِ الحقبِ

وفي ذلك دعوة واضحة للتحرّر من إسار القدماء، وخلق لغة شعرية جديدة تناسب عصرها وزمانها. والشاعر الحقّ في رأي ابن الرومي هو الذي يتقن فنّه، ويعمل دائماً على تجديده وتحسينه، ويتجلّى ذلك عنده في نقده للشعراء الآخرين، وهو مبثوث في أشعاره وأخباره، وهو كثير أيضاً حتى لنظنّه ناقداً حقيقيّاً، لأنه يفنّد حجج خصمه، أو يحلّل أخطاء الشعراء أو يكشف عثراتهم، من ذلك ما أورده المرزباني عن نقده للمادرائيّ حينما هجا ابن ثوابة بقوله من قصيدة(١٥):

أمّـا الكبيـرُ فمـن جلالتِـه يقـال لـه لُبـابةْ

وإذا خـلا فمُـمدّدٌ   في البيت قد رفعوا كعابَهْ

وارفضّ عنه زهوُه   وتقشّـعتْ تلك المَهـابةْ

أجابه ابن الرومي بقصيدة يقول فيها:

وأحلت في بيت ومـا زلت البعيـدَ من الإصابةْ

أنّى يكـون ممـدّداً   رجل وقد رفعوا كعـابَهْ

لكنّـه بيـت عـراكَ لذكـر معنـاه صبـابةْ

فعَـمِيتَ عن سنَنِ الطريقِ وظِلْتَ تركبُ كلّ لابةْ

ومثل ذلك نقده لابن أبي فنن، إذ يردّ له أبياتاً لم تؤدّ معناها بدقة، ولاسيما بيته الذي يقول فيه:

---

(١٤) الديوان: ١/٢٧١.

(١٥) الموشح: ٥٣٥، والشاعر هو الكوكبي لا المادرائي، انظر: الديوان: ١/١٦٢.

لا تميلنّ فــإني خائف أن تتقصّفْ

فيقول ابن الرومي: إنما أراد أنه يميل من لينه ونَعْمة أعضائه، فأسرف حتى أخطأ... إلخ، ويعلّق على ذلك شعراً(١٦):

أيهــا القـــــائل "إنـــي خـــائف أن تتقصـــفْ"

ليس هـــذا الوصفُ إلا وصفَ مصلوبٍ مجفّفْ

وقد يكون في هذا النقد بعض السذاجة، غير أنه يدلّ على رؤية ابن الرومي النقدية للشعر، وعلى تحرّي دقّة الوصف وسلامته، وعلى اهتمامه بإتقان فنّه. وبالفعل كان ابن الرومي يتدرّب دائماً على قول الشعر، معتمداً بعض النماذج السابقة له، وفي ديوانه إشارات كثيرة إلى ذلك، ونماذج متعدّدة للدربة التي كان يمارسها، وطالما اتّخذ شعر الحمدوي ودعبل الخزاعي موضوعاً لإظهار براعته في طرق المعاني نفسها بأسلوبه الخاص(١٧). كذلك فإن نحل غيرِه الشعرَ مظهر آخر لهذه الدُّربة، فقد نحل مثقالاً والدمشقيّ وابن عمّار وحبّاش بن الجعد شعراً كثيراً في موضوعات مختلفة، وأهمها المديح والهجاء. وهو إن أجاد في موضوعات الشعر كلّها فإنه تميّز في موضوع الهجاء، وقد اعترف له النقّاد والشعراء بتقدّمه في هذا الفنّ، وهو نفسه يدرك أنه يتفوّق في الهجاء، ولم يكن هجاؤه عفوياً بل كان يعتمد مهارات عقلية وفنّيّة كثيرة يأتي بها قصداً، ليتغلّب على مهجوّه أو ليمسخه ويجعله أضحوكة السامعين، من ذلك أنه قد يقدّم لهجائياته بالغزل مثل أي قصيدة رصينة، يقول(١٨):

١ - ألم ترَ أنني قبــل الأهاجي أقدّم في أوائلهـــا النســـيبا

٢ - لتخرقَ في المسامعِ ثم يتلو هجائي مُحرقاً يكوي القلوبا

---

(١٦) المرزباني، الموشح: ٥٣١. وانظر قصيدته في ابن رجاء ذات الرقم ١٣٠٨ (الديوان: ٢٤٣٨/٦).

(١٧) انظر مثلاً: الديوان: ١/ ق ٣٣٥، ٢/ ق ٦٠٥، ٤/ ق ١١٠٤.

(١٨) الديوان: ٣٢٨/١.

ويقول[١٩]:

٦ - طَبٌّ بأحكام الهجاء مبصِّرٌ   أهلَ السفاه بزَيْفِهِ وصوابِهِ

هكذا نرى ابن الرومي نموذجاً فذّاً للشاعر الذي يعي صنعته من جميع الجوانب، ولذلك فإن رؤيته للفنّ فيها الكثير من الغنى والثراء، والشاعر عنده فنّان يخلق عالمه الشعري بنفسه وبوعي وبصيرة، معتمداً منجزات الفكر والثقافة، فهو "طَبٌّ" بأحكام فنه وصنعته، وهذه هي سمة الشاعر المجدّد في كل أوان.

٢ - الشاعر / المتلقّي:

رأينا ابن الرومي يصرّح بغربته في مجتمعه، وهذه الغربة ذات جذور اجتماعية وسياسية ونفسية، وفنية أيضاً، فقد كان يواجَه بالنكران أينما اتّجه، وقد تضافر الجميع ضدّه لأسباب كثيرة منها سبب فنّيّ، لأنه كان يمثّل تيّار التجديد، وكان تيّار التقليد قد انتعش في تلك المرحلة بعد انحسار أثر المعتزلة واتجاههم العقلاني وزيادة نفوذ أصحاب النقل كالحنابلة والظاهرية، ثم عُزِّز الصفُّ التقليدي بشاعر كبير هو البحتريّ، ومن أجل هذا لم تكن علاقة ابن الرومي الشاعر بالمتلقّي على ما يرام، حتى إن ممدوحيه لم يكونوا يتلقّون شعره بالترحاب، لأنه لا يعتمد "الخطابية" و"الغنائية" كما هي حال شعر المديح عبر العصور، وهم ليسوا بحاجة إلى بيانات عقلية فلسفية يزيّنون بها أمجادهم الكاذبة، وهو يكشف حقيقة ممدوحيه الذين يخافون شواظ هجائه فيؤدّون "جزيتهم" إلى الشاعر الهجّاء اتقاء لشرّه[٢٠]:

٨ - لا لأجل المديح بل خيفــةَ الهجوِ أخذنا جوائزَ الخلفاءِ

وإن اكتوى ابن الرومي بجحد الآخرين لشخصه، فإنه اكتوى أكثر بطعنهم في شعره الذي هو وجوده الفنّيّ. وفيما سبق كانت الخصومات بين الشعراء تدور حول قضايا لا علاقة لها بالشعر، أو حول التنافس على المكانة الشعرية في

---

(١٩) الديوان: ٢٤٦/١.

(٢٠) الديوان: ١٣٥/١.

المجتمع، أما في عصر ابن الرومي فالخصومة كانت فنّية بين اتجاهين مختلفين، وقد أفادته هذه المعركة الشعرية في توضيح رؤيته للشعر، إنها الخصومة الأبدية بين القديم والجديد. وها هوذا يردّ على من عاب شعره، فيرى موقفهم منه نابعاً من فهمهم للشعر(٢١):

١ - نظرتْ في وُجوهِ شعري وجوهٌ	**أُوسعَتْ قبل خَلْقِها تقبيحا**
٢ - فغدتْ وهْي زارياتٌ عليه	**والذي أنكرتْه منها أُتيحا**
٣ - أبصرَتْ في صقاله صوراً منه قباحاً فأظهرَتْ تكليحا	
٦ - ورأتْه وجوهُ قومٍ وِضاءٍ	**فرأت وجهَه مضيئاً صبيحا**
٨ - والمرايا تُري الجميلَ جميلاً	**وكذا كم تُري القبيحَ قبيحا**

فهؤلاء القوم لم يعيبوا شعره لأن فيه عيباً ولكن لأنهم قباح، وأولئك الذين أعجبوا بشعره رأوا فيه صورة لنفوسهم الجميلة، فشعره مرآة للمتلقّي، وهذه القضية هي غاية في الأهمية؛ كيف نحكم على النصّ الأدبي، وما المقياس في ذلك؟

يرى ابن الرومي الشعر مرآة للمتلقّي، فمن كان يمتلك عناصر الجمال الأدبي والذوق الفنّي يصل إلى النصّ الأدبي وينفعل به، لأن النصّ الأدبي يجسّد هذا الذوق الفنّيّ الذي يختزنه المتلقّي، وقد يكون هذا الحكم قسريّاً ولكنه يصحّ على الشعر الجميل، وابن الرومي شاعر جميل حقّاً، ولا يحتاج إلى براهين على ذلك، وهي على كل حال مقولة أبي تمّام: "لماذا لا تفهم ما يقال؟". فعلى المتلقّي أن يرقى إلى مستوى النصّ / الإبداع أو يقاربه، وهذا ما يفسّر اختلاف الناس حول الشعراء الكبار كأبي تمّام وابن الرومي والمتنبي... ومن هنا قد يصحّ وصفنا للشعر العظيم بأنه الشعر / المرآة، لا مرآة الشاعر فحسب، بل مرآتنا نحن المتلقين أيضاً، نرى فيه أفكارنا وأحلامنا وعواطفنا وخيالنا.

---

(٢١) الديوان: ٥١٣/٢- ٥١٤.

إن ابن الرومي يعاني التلقّي الساذج عند بعضهم الذي يقف عند جزئيات الفنّ، ولا ينظر إلى القصيدة كلاً واحداً، فهو على الرغم من إجادته وتجديده واختراعه المبدع، يجد الآخرين يتعلّقون بصغائر الأمور عنده أخطؤوا فيها أو أصابوا، يقول في عتابه لصديق لم يدافع عنه عند قوم عابوا شعره(٢٢):

٢١ - نبّئتُ قوماً عابَني سفهاؤهم ... وشهدت محفلَهم وكنتَ خطيبَهُ

٢٣ - ونكرتمُ أن كان صدرَ قصيدةٍ ... ذكرايَ غصنَ منعَّمٍ وكثيبَهُ

٢٤ - فكأنّكم لم تسمعوا بمشبِّهٍ ... قبلي ولم تتعوّدوا تصويبَهُ

٢٥ - الآنَ حينَ طلعتُ كلّ ثنيّةٍ ... ووطئتُ أبكارَ الكلامِ وثيبَهُ

٢٦ - يتعنّت المتعنّتون قصائدي؟ ... جهلَ المرتِّبُ منطقي ترتيبَهُ

٢٩ - الآن حين سبقتُ كلّ مسابقٍ ... فتركتُ أسرع جريِهِ تقريبَهُ

٣٠ - يتكلّفُ المتكلِّفون رياضتي ... ليُطِلْ بذاك معجِّبٌ تعجيبَهُ

٣١ - وهبِ القضاءَ كما قضيتَ ألم يكنْ ... في محض شعري ما يُجيزُ ضريبَهُ

إنها دعوة إلى الشمولية والموضوعية في النقد كما نرى، وقد أُثقل نقدنا القديم بالأحكام المتفرّقة المتناثرة، فقدّم القدماء بعض الشعراء لبيت أجاده، أو لقصيدة شُهر بها، وأخّروا بعضهم الآخر لخطأ وقع فيه هنا أو هناك، وشتّان بين ذوق تجزيئي انتقائي، وذوق شمولي كلّيّ يهتدي بالثقافة والفلسفة ومنجزات العقل!

٣ - الشاعر / الشعر:

لم يكن الشعراء غافلين عن طقوس فنّهم الشعري، كما يخيّل للوهلة الأولى، وإنما كانوا واعين لها منذ القديم، أي منذ ورث الشاعر وظيفة الكاهن في تمجيد الآلهة والتأثير في الناس، غير أن هذا الوعي لم يكن في مستوى واحد من التطوّر تبعاً للمرحلة الزمنية التي عاشها الشعراء، ولا نستطيع فصل هذا الوعي عن تجسّده في القصيدة، والشعر العباسي الذي كان بحقّ

---

(٢٢) الديوان: ٢٦٧/١.

نقلة مهمة في تاريخنا الأدبي حمل وعياً متقدّماً أيضاً، تمثّل في أفضل حالاته وأكملها عند تيّار التجديد عموماً، وعند أبي تمّام وابن الرومي خصوصاً، فقد كان "الفن" عند هذين الشاعرين هاجساً دائماً، وغاية تسعى إليها القصيدة، ولهذا كان الشاعران يكثران من وصف قصيدتيهما في خواتم مطولاتهما. ومن المفيد أن نضيء جوانب هذه الرسالة الشعرية التي يطلقها الشاعر في عتمة أعماقه لترى النور وتعانق الضياء وتمتزج بالناس.

أ- منابع الإلهام:

الشعر تكوين لغوي عجيب، لا يشبه الكلام ولكنه كلام، كيف تصطفّ ألفاظه وتتشابك لتصنع رقصة الروح في عالم الجمال؟ هذه العملية العجيبة حيّرت القدماء حتى نظروا إلى الشاعر نظرة التقديس، كأنه كاهن يمتح من عالم الغيب، بل لقد حيّرت الشاعر ذاته، فقد وجد نفسه يعالج عملاً خارقاً للمألوف، فلا بأس إذاً أن ينسب الشعر إلى الخارق أيضاً، أعني الجنّ، لأن العرب اعتقدوا بقدرة الجنّ على ما يعجز عنه الإنسان، فوصفوا الشاعر المجيد بأنه "عبقريّ" نسبة إلى وادي "عبقر"(٢٣) الذي ترتع فيه الجنّ كما يتخيّلون، ولعلّ هذه الفكرة أتت من امتزاج الشعر بالكهانة في بدء الأمر، إذ كان الكاهن يحاول التأثير في رعيّته من خلال الكلام الموزون المنغّم الذي يتلقّاه من صاحبه الجنّيّ. وأسهم الشعراء في تثبيت هذه الفكرة في أذهان الناس، ولعلّهم صدّقوا هذه الأكذوبة التي اخترعتها الأجيال، فاختلطت عليهم الأمور في حالة الخلق الشعري، إذ يعيش الشاعر طقساً غير عاديّ زاخراً بالرهبة والانفعال المفرط والنشوة العلويّة، فآمن الشعراء بأنّهم ينطقون عن الجنّ ويتلقّون عنهم الأشعار(٢٤).

وراجت فكرة "شيطان الشعر" في الجاهلية والعصور الإسلامية الأولى، وإن أخذت بعداً رمزياً عبر الزمن، ويرى شارل لالو أنّ الشيطان أو ربّة الشعر، أو

---

(٢٣) انظر: لسان العرب، مادة "عبقر".

(٢٤) انظر في ذلك: ديوان امرئ القيس: ٣٢٢، ٢٢٥. الحيوان: ٣٠٠/١. الأشباه والنظائر: ١٤٩/٢. الخصائص: ٢١٧/١...

الآلهة، هي الألفاظ الخرافية للاشعور[٢٥]. وابن الرومي يوظّف هذه الفكرة لإثبات تفوّقه لا إيماناً بها بل إفادة من رمزيّتها المألوفة، فيقول[٢٦]:

٥٦ - هاكُموها تروق مستجــمَعَ القوم بسحر لم يُؤتَــه هاروتُ

٥٧ - صاغها صائغٌ من الجنّ لا الإنس يروغُ بكرَ الكلام نَكوتُ

فهو يؤكّد سحر قصيدته وتأثيرها في السامعين، والأهمّ من ذلك أنه يرى هذا السحر نتاج التجديد (بكر الكلام)، أي الكلام الذي لم يسبق إليه. ويبقى السؤال نافراً: ما منابع الإلهام عند ابن الرومي؟

يصف ابن الرومي لحظة الإلهام وصفاً يدلّ على معاناته الشديدة فيها، فهو يصبح نهباً للتفكير والسكون، وخياله يسرح في كل مكان يطارد شوارد اللغة والمعاني، تصطرع فيه الهواجس[٢٧]:

١٤ - وشقيقــةٍ قــالت أراهُ مفكِّراً حتى أراه من السكينةِ نائما

١٥ - فأجبتُهــا إني امرؤ هيّامــةٌ في كلّ وادٍ ما أفيق هَماهما

١٦ - أمسي وأصبحُ للشواردِ طالباً بهواجسٍ حول الأوابد حائما

والإلهام "هاجس"، وهو لحظة انبجاس الفكرة حينما يسبّبها محرِّض ما، يقول[٢٨]:

١١٧ - خذها نتيجةَ هاجسٍ ألقحتَه وبحقّه نتج امرؤ ما ألقحــا

وهو يرى الشعر ولادة، والأفكار تولد من الهواجس التي يفجّرها موقف شعوريّ ما أو إنسان عظيم، كالممدوح مثلاً، وكثيراً ما يزعم ابن الرومي أنّه استلهم شعره من ممدوحيه، وعلى الرغم مما في ذلك من تزلّف وادّعاء، فإن

---

(٢٥) مبادئ علم الجمال: ٤٩.

(٢٦) الديوان: ٣٦٨/١.

(٢٧) الديوان: ٢١٣١/٥.

(٢٨) الديوان: ٥٤٨/٢.

جوهر الفكرة صحيح، فقد يستلهم الشاعر القصيدة من احتكاكه بالمجتمع، ومعاشرته لناسه، ويصبح الممدوح باعثاً للشعر مُحْيِياً له بعد موته(٢٩):

١ - لما رأيت الشعر أصبح خاملاً   نبّهته بفتىً أغرَّ صريحِ

ويقول(٣٠):

٧١ - أحييتَ ميْتَ الشعر بعد ثوائه   في الرمس تحت جنادل وصفيحِ

ولكنّ منبع الإلهام الأول عند ابن الرومي هو العقل / الفكر، وهذا ما يتسق مع تكوينه الفكري والثقافي، ويجدر أن نذكر أن مدرسة التجديد في الشعر العباسي كانت نتاجاً للتطوّر العقلي والفكري للمجتمع، ولاسيماً بعد انتشار مذهب الاعتزال الذي رفع راية العقل، وابن الرومي كان واحداً من أنصارهم، ولم يعد الشعر فيضاً عاطفياً أو تعبيراً سانجاً عن حالة شعورية، ولكن أصبح صنعة عقلية فيها الكثير من الجهد والمشقّة، وإعمال الذهن والرويّة، وهذا هو سبب خفوت الغنائية في شعر ابن الرومي. ويصرّح الشاعر بمعاناته لعملية الخلق الشعري التي يجوب فيها بفكره العالم العقلي الفسيح(٣١):

٢٨ - لأكُدَّنَّ للمدائحِ فيه   فكَري أو أردَّها أنضاءَ

ويقول(٣٢):

١٣٣ - ألم ترَني أتعبتُ فكري محكّكاً   لك الشعرَ كي لا أُبتلى بالمتاعبِ

وربما كان الفكر والتأمّل العقليّ (الروية - الغوص) سبباً في الإجادة، وأداة للكشف عن الجمال والأفكار الجديدة(٣٣):

١ - نارُ الرويّةِ جدُّ منضجةٍ   وللبديهةِ نارٌ ذاتُ تلويحِ

---

(٢٩) الديوان: ٥١٦/٢.

(٣٠) الديوان: ٥٤٠/٢.

(٣١) الديوان: ٦٢/١.

(٣٢) الديوان: ٢٢١/١.

(٣٣) الديوان: ٥٦٧/٢.

ويقول[٣٤]:

٣١- يا درّة العِقد إنّ لي فكَراً   تَفلقُ عن دُرّ مدحِكَ الصَّدفا

وهو يتباهى بأنه يوظّف الفلسفة في القصيدة، ويجعلها زينة عقلية لها[٣٥]:

٧٥- ولم أدعْ في كلّ ما زانها   فلسفةً إلا تفلسفتُها

فيصبح الفكر منبعاً ثرّاً للإلهام لديه، وهو الذي يجعل قصائده جميلة وجديدة كأنّها الفتيات الأبكار الجميلات[٣٦]:

٣٧- مِدَحٌ من بنات فِكْريَ أبكـــارٌ حسانٌ كواعبٌ أترابُ

ب- قضايا الإبداع (جماليات القصيدة):

وجدنا الشعر عند ابن الرومي معاناة مكدّة، والقصيدة الجميلة تولد بعد مخاض عسير محكمَة النظم ناضجة الأفكار والمعاني لأنها صنعت بـــ"ثار الرويّة". وأول ما نلاحظ في شعر ابن الرومي الذي يصف فيه فنّه ذلك الحبور الظاهر بقصيدته، وذلك الاحتفاء الشديد بحضورها الجمالي، وقد بثّ آراءه في الفنّ الشعريّ هنا وهناك لتشمل معظم تفاصيل العملية الإبداعية في ذلك الزمان.

وهو يؤمن أن للشعر قوانينه الخاصة التي تختلف عن قوانين النثر، والشعر عنده زينة روحية، حتى كأنه نوع من العشق، وهو بذلك يشحن قصائده بالانفعالات المحمومة، ويسكب معانيه في قالب أنيق نفيس، يتمنّى لو يكون هذا القالب من الدرّ، بل من "ثديّ الكواعبِ"، وفي ذلك ذروة العُرام الشعري الذي يمتزج بالحبّ والحياة، يقول[٣٧]:

١١٠- فدعنيَ من حُكمِ الكتابةِ إنه   عدوٌّ لحكم الشــعرِ غيرُ مقـــاربِ

١٣٤- نحلتُكَ حَلْياً من مديح كأنه   هوى كلّ صبٍّ من عناق الحبائب

---

(٣٤) الديوان: ١٥٨١/٤.

(٣٥) الديوان: ٣٦٣/١.

(٣٦) الديوان: ٢١٩/١.

(٣٧) الديوان: ٢١٩/١+.

١٣٥ - **أنيقاً حقيقاً أن تكون حقاقُه   من الدرّ لا بل من ثُدِيّ الكواعبِ**

ويكثر من وصف قصيدته بالعروس والعذراء والحليّ، وفي ذلك دلالة على عشقه لفنّه وتعبير عن اهتمامه بالتزيين وتحرّيه الجمال، ووصف القصيدة بالعذراء التي تزفّ إلى الممدوح يضيء رؤيته للفن التي تتجلّى في التجديد وابتكار المعاني التي لم تُفتَضّ بعد، يقول[٣٨]:

٩ - **هاكَها يا سعيدُ غرّاءَ عذراءَ تداوي بها الفؤادَ الجريحا**

ويقول[٣٩]:

١٣٧ - **خذها هَدِيّاً، ولم أُنكحْكَها عزَباً   يا بن الوزير، وكم أنكحتُ من عزَبِ**

ويقول[٤٠]:

١٥١ - **خذها - أميري - قلادةً نُظمتْ   من لؤلؤ لا يشينُه ثُقَبُهْ**

١٥٢ - **وأحسنُ الحَلْيِ منطقٌ حسنٌ   يكثر محفوظُه ومُكتتَبُهْ**

وصورة الحلي، التي تعني الجمال والنفاسة والدقّة في الصنع، أوحتها إليه صناعة الشعر التي تتطلّب ذلك. وأبو تمّام أول من جعل الشاعر صائغاً ماهراً، وصانعاً فذّاً، كقوله[٤١]:

١٠ - **عِنَبيّةٌ ذهبيّةٌ سَكبتْ لها   ذهبَ المعاني صاغةُ الشعراءِ**

ويرى بعضهم أن ذلك ناتج عن فهم الشعراء لوظيفة الشعر في أنه سلعة تخضع لقوانين العرض والطلب[٤٢]. وهذا الرأي - على وجاهته - يقلّل من أهمية الصنعة الشعرية، ويفصل هذه العملية الفنّيّة عن سياقها العام في رؤية الشعراء للفن والجمال، وإذا صدق هذا الرأي على الكثير من الشعراء العرب، ولاسيما

---

(٣٨) الديوان: ٥١٤/٢.

(٣٩) الديوان: ١٩٨/١.

(٤٠) الديوان: ٣١٢/١- ٣١٣.

(٤١) ديوان أبي تمّام: ٣٣/٢.

(٤٢) البطل (علي)، الصورة في الشعر العربي: ١٨.

المتأخرين منهم، فإنه لا يصدق تماماً على ابن الرومي أو أبي تمّام اللذين كان لهما موقف واضح وواعٍ من العملية الإبداعية وشروطها وطبيعتها، فرفعا من شأن الشعر والشاعر في المجتمع من خلال رؤية تجعل الإنسان المبدع مركزاً للكون.

وكذلك نجد ابن الرومي يعبّر عن تجديده الشعر بالنسج المحكم، ولا شكّ في أن هذه الصورة المألوفة في الشعر العربي توحي بالمهارة الفنّيّة التي يتطلّبها الشعر، يقول(٤٣):

٤ - أتحسدني تجويدَ رَيطٍ نسجتُه لتلبسَه، يا لَلعجيبِ من الأمرِ؟!

ويقول(٤٤):

١ - إن اللسان الذي نسجتُ به مدحَك يسطيع نقض ما نسجا

ويعطي الصورة بعداً جديداً حينما يجعل الحلّة الشعرية التي نسجها تظلّ تطول، كأننا أمام نسيج ساحر عجيب، وهذه الغرائبية ذات البعد الهجائي تؤكّد الفعل الساحر للشعر(٤٥):

٤ - شننتُ عليه حلّةً ليس عيبُها سوى أنها ظلّت تطولُ ويقصرُ

ووصف الشعر بالسحر قديم أيضاً، وهو تعبير عن التأثير غير العادي له في نفوس سامعيه، والشعر يصبو إلى التأثير العظيم في الجمهور لتؤدّي الرسالة وظيفتها الفنية، يقول ابن الرومي(٤٦):

٥٦ - هاكُموها تروق مستجمَعَ القوم بسحر لم يؤتَه هاروتُ

والتفت ابن الرومي إلى تفاصيل العملية الإبداعية، وكان حديثه عنها انعكاساً للآراء التي برزت في عصره، والقضايا الفنية التي شغلت العلماء منذ ابن قتيبة وابن سلاّم حتى الصولي والآمدي، بالإضافة إلى ما وصل إليه في تجربته الشعرية من خصوصية فنّية ميّزته من الآخرين.

---

(٤٣) الديوان: ٩٣٣/٣.

(٤٤) الديوان: ٥٠١/٢.

(٤٥) الديوان: ٩٥٩/٣.

(٤٦) الديوان: ٣٦٨/١.

وينظر ابن الرومي إلى اللفظ والمعنى فيراهما متلازمين لا يحسن أحدهما إلا بالآخر، وحريّ بهما أن يتصفا بالحسن والجمال، يقول[٤٧]:

٥ - زلّ عن نيّةٍ فساعدَ فيه حسنَ معناه حسنُ لفظٍ ورصفِ

ولعلّ معاصريه تنبهوا على حذقه في اختيار ألفاظه، ولاسيما في الهجاء، إذ كان ينتقي الألفاظ اللاذعة الواخزة، فنبّهوه على ذلك مشيرين إلى أن ألفاظه في الهجاء أنفذ في القلوب من ألفاظه في المديح، فماذا كان جوابه؟ قال[٤٨]:

١ - يقولون لي: ألفاظُ هجوِك عندنا إلى القلبِ من ألفــاظ مدحِك أسبقُ

٢ - فقلت لهم: كذْبٌ مديحيَ فيــكمُ وهجوي لكم صدقٌ وللصدقِ رَوْنَقُ

وهو يعرض هنا قضية مهمّة جداً، وهي الصدق في الشعر واتفاق اللفظ والمعنى والموقف. ويروى أنه قال لرجل أنشده شعراً سليماً من العيوب مطبوعاً عارياً من تدقيق المعاني: "نحن أعزك الله نحب مع السلامة الغنيمة"[٤٩]، فلا يكفي أن يكون اللفظ حسناً إذا لم يكتنف معنىً حسناً أيضاً. ولكل موقف لغته وألفاظه ومعانيه، وسياقه، وكان مفرط الحساسية تجاه اتفاق اللفظ والمعنى والموقف، روى الحصري أنه كان يقول: "لو ملكت الأمر وأدركت ملحّن هذا الشعر لقتلته:

كليبٌ لعمــري كان أكثر ناصراً وأيسرَ جرمــاً منك ضُرِّجَ بالــدمِ

رمى ضرعَ نابٍ فاستمرّت بطعنة كحاشية البُرد اليماني المسهَّمِ[٥٠]"

فإنه أدرك التناقض بين موضوع البيتين، وهو الغزل، وبين لغتهما الراشحة بالدم والصاخبة بالعنف. والشعر الأمثل عنده ما كان سهلاً مفهوماً يتقبّله الجميع، ولكنه في الوقت نفسه صعب عسير، قد يغري بسهولته ولكنه يمتنع من التقليد، وهو بذلك يحقّق سمتين مهمتين: الفرادة والانتشار، يقول[٥١]:

---

(٤٧) الديوان: ١٥٦١/٥.

(٤٨) الديوان: ١٧١٢/٤.

(٤٩) الحصري، جمع الجواهر: ٢٣٤.

(٥٠) جمع الجواهر: ٣١٦.

(٥١) الديوان: ١٣٩٥/٤.

١٢٧ - دونكم منطقاً يسيراً عسيراً　　فرضُ أمثاله على الفُرّاضِ

١٢٨ - ذا معــانٍ يقول منتقدوها:　　كلّ بكر رهينةٌ بافتضاضِ

١٢٩ - وقوافٍ يقولُ مستمعوهــا:　　آذنتْ كلُّ صعبةٍ بارتياضِ

وقد يكون لهذه النزعة جذور طبقية، تجلّت في الروح الشعبي الذي هيمن على الكثير من قصائده، فوضع ابن الرومي الاجتماعي يفرض عليه أن يأخذ بالحسبان البيئة الشعبية التي يحيا في أوساطها، ويبدو ذلك واضحاً في هجائه الساخر، عندما كان يتخيّر أسهل الألفاظ لتكون سبباً لتلقّي الجمهور الواسع لها، غير أن هذه السهولة لا تتنافى مع الجمال، بل هي أهمّ أسبابه، فالشعر الناجح هو الشعر الجميل السهل الذي يتناقله الناس ويقبلون على حفظه(٥٢):

١٥٢ - وأحسن الحلْيِ منطق حسنٌ　　يكثُرُ محفوظُــه ومُكْتَتبُــهْ

وقد دعا إلى الابتعاد عن المستكره من الألفاظ والأخذ بالفصيح منها، وهو يلتزم ذلك في معظم شعره، إذ كانت لغته الشعرية لغة الحياة لا لغة التوابيت والنقوش الحجرية، وغاية ابن الرومي ابتكار الفِكَر ثم تطويع اللغة لها، وهذه إحدى سمات مدرسة التجديد في العصر العباسي، يقول(٥٣):

٧٦ - ومديحٍ يضمُّ لفظاً فصيحاً　　غيرَ مستكرَهٍ، ومعنى جليبا

٧٧ - هذّبتْه رياضــةٌ من مُجيدٍ　　في مُجيــدٍ يفوقُــه تهذيبــا

وهنا نستدعي إلى أذهاننا فكرة الرقّة والجلافة، إذ كيف نحكم على لفظ ما بأنه فصيح رقيق أو جلف؟ ففي اعتقادنا أنه لا يمكن الحكم على أيّ لفظة معزولة عن سياقها التاريخي واللغوي والفنّي، فقد يلجأ الشاعر أحياناً إلى تقصّد بعض الألفاظ الغريبة لتناسب موقفاً خاصاً، كالهجاء مثلاً، وابن الرومي يخشن لفظه في كثير من أهاجيه، ولاسيما ما كان منها على قوافٍ غريبة، كالظاء والغين بَلْهَ

---

(٥٢) الديوان: ٣١٢/١.

(٥٣) الديوان: ٢٤٣/١.

القوافي الأُخَر. وهو يقرّ بأن الرقّة والجلافة خاضعتان لشروط معيّنة، بحسب الموقف الشعري الذي يصدر عنه الشاعر(٥٤):

٣٥- إن أهــل القريض طوراً يرقّــون وطــوراً تراهمُ أجــلافا

٣٧- هم إذا شئتَ نحلُ شهْدٍ وإن شـئتَ أفاعٍ رُقْشٌ تمجُّ الزُّعافا

وهذه "الجلافة" أو "جمالية القبح" عنده تشويه مقصود واعٍ لوظيفته الفنية، كما في قوله يصف قصيدته الهجائية(٥٥):

٩٣- فدونكمُ شوهاءَ فوهاءَ صاغها مشوِّهُ أقوالٍ وطوراً صَنوعُها

وابن الرومي شاعر المطوّلات الأوّل في تراثنا الشعري، وهي خصوصية تمتّع بها دون غيره، وقد كان لها جوانب إيجابية وأخرى سلبية، وقد شعر هو نفسه بأنه قارف بتطويله عملاً غيرَ محبَّب للذائقة الفنّيّة السائدة، ولاسيما في شعر المديح، وقد علمنا أن بعض قصائده بلغ أكثر من ثلاثمئة بيت، فأخذ يروّج لهذا النوع من القصائد واصفاً إيّاه بالكمال والجودة، يقول في إحدى مطوّلاته(٥٦):

١٣٥- أطنبتْ، أطربتْ، أفادتْ، أجادتْ في مُجادٍ مستأهلٍ لمُجادِهْ

ويقول معتذراً إلى ممدوحه من طول قصيدته(٥٧):

١- لم أُطِلْها كما أطــالَ رِشاءً مــاتحٌ ســاءَه ظنُّــه بقليبِ

٣- غير أني امرؤ وجدتُ فَعالاً مستتبّاً في كــل قَرْمٍ نجــيبِ

٤- فأطلتُ المديحَ ما طالَ فيهم مــع أني قصّرتُ غيرَ مَعيبِ

فإنه أحسّ بأن التطويل سيوقعه في الحشو واللغو، وهذا ما كان يحصل في الكثير من قصائده.

---

(٥٤) الديوان: ١٦٢٢/٤.

(٥٥) الديوان: ١٥٢٦/٤.

(٥٦) الديوان: ٧١٤/٢.

(٥٧) الديوان: ١٤٥/٢.

ويجدر أن نذكر أن ابن الرومي كان على معرفة تامّة بعلوم البلاغة والشعر والوزن، وفي شعره يذكر عيوب القافية كثيراً، كالسناد والخرم والخزم والمحال والإيطاء والإكفاء والإقواء، ولاسيما في نقده لخصومه من الشعراء كالبيهقي والرقّي والكوكبيّ وسواهم.

ج- وظيفة الشعر:

يرى أرنست فيشر أن الدور السحري للفنّ قد تراجع شيئاً فشيئاً وأصبحت وظيفته توضيح العلاقات الاجتماعية، وتنوير الناس في المجتمعات التي أخذ يسيطر عليها الظلام، ومساعدة الناس على إدراك الواقع الاجتماعي وتغييره، ولاسيما في عصر العقل وبروز الرواية وسيلة معبرة عن هذه الوظيفة(٥٨)، والشعر لم يزل يحتفظ بسحره الذي انتقل إليه منذ ولادته في أحضان الكهانة، غير أنه لم يكن بعيداً عن قضايا المجتمع والإنسان، ونحن نعلم أن شعرنا العربي قد أرّخ لحياتنا العربية منذ الجاهلية وحتى عصرنا الراهن، وكثيراً ما كان نافذة تطلّ منها المواقف السياسية أو الآراء الدينية والفلسفية، بل نقول إن الشعر العربي أدّى وظيفته الاجتماعية إلى حدّ طغت فيه هذه الوظيفة على وظيفته الفنّية. وانتظر الشعر العربي حتى مجيء أبي تمّام ليمثّل محصّلة الآراء والاجتهادات والتمرّدات الفنّيّة التي سبقته، وليعيد إلى الشعر وظيفته الأولى، وهي السحر أو الجمال. ولا نستطيع التفصيل في وظائف الشعر في مجتمع متطوّر كالمجتمع العباسي كانت له رغبات وتطلّعات مختلفة أيضاً.

وابن الرومي الذي عارك الحياة، وحمل فنّه راية لوجوده، وناضل ليحمي نفسه الممزّقة من التلاشي في مجتمع تسوده شريعة المال والقوة، وهما وجها الظلم الأبديان، كان واعياً لوظيفة فنّه الشعري وعيه للفنّ نفسه، فقد كان منخرطاً في الحياة انخراطاً مؤثراً، وكان يكافح دوماً من أجل أن يحمي نفسه الضعيفة، ويقهر المجتمع من خلال تفوّقه الشعري، وهو ما جعل وظائف شعره تتنوّع، ولكنها بقيت

---

(٥٨) ضرورة الفن: ١٥.

أصداء وانعكاسات لما يقبع في أعماقه من تصوّرات وأحلام وطموحات، وقد بلغ في ذلك الغاية، ولكنه لم يكن ليتخلّى عن فنه في كل ذلك، فإن وظيفة الشعر الأولى والرئيسية - كما يقول ويليك - هي أن يكون أميناً لطبيعته(٥٩).

وقد مرّ بنا في الباب السابق أن لهجائه عدّة وظائف، وهي تأخذ طابعاً هجومياً وإن كان جوهرها دفاعياً، وقد برز ذلك في هجائه ردّاً على قسوة الزمن ولؤم المجتمع. فهو يرى أن لشعره وظيفة نفسية تبدّد همومه وشعوره بالغبن، كما في قوله(٦٠):

٣ - إن من ساءَه الزمانُ بشيءٍ لأحقّ امرئ بأن يتسلّى

وللشعر وظيفة اجتماعية عنده يؤدّيها من خلال "المديح" لأنه يدعو إلى المثل العليا، ويوطّد أخلاقاً وأعرافاً اجتماعية من خلال نشرها وتمجيدها وتخليدها، يقول(٦١):

١١١ - والعُرفُ أعجمُ حين يولى مفحَماً وبأن يضمَّنَ شاعراً إفصاحُهُ

وقد يكون للشعر وظيفة وقائية، إذ يذمّ السيّئ فينفّر الناس منه، وقد يُجبر بعضهم كالبخلاء مثلاً على البذل، يقول(٦٢):

٣٢ - سأمدحُ بعضَ الباخلينَ لعلّه إذا اطّرد المقياسُ أن يتسمّحا

ويخلّد الشعر القيم الاجتماعية، لأنه نفسه خالد، ويبني الأمجاد ويحييها، وهنا تمتزج الوظيفتان الاجتماعية والفنية، وفي ذلك سموّ بالفنّ والفنّان، يقول(٦٣):

٦٤ - أرى الشعر يُحيي الناسَ والمجدَ والندى تبقّيه أرواحٌ له عطراتُ

٦٥ - وما المجد لولا الشعرُ إلاّ معاهدٌ وما الناس إلاّ أعظُمٌ نخِراتُ

---

(٥٩) ويليك - وارين، نظرية الأدب: ٣٨.

(٦٠) الديوان: ١٨٩٣/٥.

(٦١) الديوان: ٥٣٠/٢.

(٦٢) الديوان: ٥٢٠/٢.

(٦٣) الديوان: ٣٩١/١.

كل شيء يزول في الدنيا ما عدا الفنّ، تلك هي رؤية ابن الرومي وكلّ شاعر حقيقيّ.

والوظيفة الثالثة، وهي الأهم، الوظيفة الفنّيّة، لأنها ترتبط بهوية الشعر أو الفنّ، ولأنها تتضمّن أهم عنصر من عناصرها وهو "الخلود"، فالفنّ وحده يحمي الوجود من الاندثار، يقول(٦٤):

٣ - ثنائي لا تُسبَقْ إليه فإنّه خلودٌ لما تبني، وطولُ بقاءِ

والفنّ وحده يستطيع الخروج من إسار الزمن، كما في قوله(٦٥):

١٥٢ - مدحـتُ منكم ممدَّحين على الدهـر أماديحَ تقدِمُ القِدَما

والعنصر الثاني في وظيفة شعره الفنّية هو مخالفة المألوف، وهي مظهر من مظاهر تمرّده الفنّيّ وتجديده الشعري، يقول الصفدي: "وكان ابن الرومي ممن يخالف الناس، ويعكس القياس، فيذمّ الحسن، ويمدح القبيح، وهو القائل:

في زُخرفِ القـولِ تـرجيحٌ لقائلِـه والحقّ قـد يعتريـه بعـضُ تغييـرِ

تقول هـذا مُجـاجُ النحـل تمدحُـه وإن تَعِـبْ قلـتَ ذا قـيءُ الزنـابيرِ

مدحاً وذمّاً ومـا جـاوزتَ وصـفَهما سحرُ البيانِ يُري الظلماءَ كـالنورِ(٦٦)"

ومعارضة الآخرين وقلب الحقائق دليل على رؤية جدلية نسبية، ومحاولة لإعادة ترتيب الحقائق وخلقها، وقد يأخذ ذلك صورة "كذب" مذموم يعترف به الشاعر ولكنه يوظِّفه في سياق هجائي، يقول(٦٧):

١ - إذا ما مدحتُ المرءَ يوماً ولـم يُثِـبْ مديحي وحقُّ الشعر في الحكـم واجـبُ

٢ - كفـاني هجائيـه قيـامي بمدحِـه خطيباً، وقولُ الناسِ لـي: أنـت كـاذبُ

---

(٦٤) الديوان: ٩٦/١.

(٦٥) الديوان: ٢١٤٦/٥.

(٦٦) الغيث المسجم: ٢٦٦/٢.

(٦٧) الديوان: ١٥٠/١.

نخلص إلى القول إن رؤية ابن الرومي للفنّ كانت تعبيراً عن مدرسة التجديد في الشعر العبّاسي، لأنها أعطت الفنّ والفنّان أولوية الوجود، وجعلت منهما عنصري الخلود والبقاء، ولأوّل مرّة - منذ أبي تمّام - يصبح الفنّان المبدع سيداً مطلقاً، يعيد ترتيب الوجود وفق قوانين الفنّ لا قوانين الحياة، فينتقم بذلك لوضعيته الاجتماعية التاريخية غير العادلة، التي جعلت منه بوقاً لأمجاد السلطان لا أكثر، وظلاً لأمجاد الآخرين، فخلّصته من دونيّته، واستعاد الشاعر مكانته المقدّسة، وتركت لصغار الشعراء الظلال والأبواق والصَّغار، ومهّدت لظهور ذوي النفوس الأبيّة مثل المتنبّي والمعرّي وغيرهما.

الخاتمة

أفضى بنا البحث إلى أن ظروف ابن الرومي ومكوّناته النفسية والفكرية والثقافية هيّأته ليكون أحد كبار المجدّدين في الشعر العباسي، وقد كان شعره مرآة لحياته وعصره ارتسمت فيها الأحداث بجميع تناقضاتها وتنوّعها، وكان صورة صادقة لروحه المعذب الناقم، ولثقافته الثرة الخصبة المتنوعة، فقد دفعه إيمانه بالاعتزال إلى العبّ من الفلسفة والعلوم، وكان للاعتزال الأثر الأكبر في تطور شعره وتجديده. وكان موقفه من الخلافة العباسية والمعارضة الممثلة في ثورة يحيى بن عمر وثورة الزنج مبنياً على تشيعه وعلى تكوينه النفسي ونزعته الحضارية. كذلك كان موقفه الاجتماعي ارتكاساً لوضعه الطبقي، وكان موقفاً واعياً يقوم على الانحياز إلى الطبقة المسحوقة، وهو موقف يكاد يكون متفرداً بين معاصريه من الشعراء.

وخلص البحث إلى أن ابن الرومي جدّد في الموضوعات التقليدية، ففي المديح اتسمت قصيدته بالطول المفرط وعدم تقيّدها بالمنهج التقليدي للقصيدة العربية، وبلغتها الخطابية، وحضور ذات الشاعر، كذلك جدّد في معاني المديح وشحنها بطاقة جديدة فيها الكثير من روحه وثقافته. واتسمت قصيدة الرثاء لديه بالعقلانية والفنية. أما الهجاء فكان فيه سيّد هذا الفن، وقد أدى الهجاء عنده وظائف سياسية واجتماعية ونفسية وفنية، واتسم بالشعبية والبذاءة المفرطة وروح السخرية، وكان أهم خصائص التطوّر والتجديد في هجائه المنطقية والفنية واستخدام الرموز الدينية والثقافية. واتصف الغزل عنده بالوصف الحسّي حيناً وبالوصف النفسي حيناً آخر، واتصف بالتذلّل والمازوشية، والنرجسية، ووصف حالات الحب، وقد جدّد في معاني الغزل القديمة، وابتكر معاني جديدة، ووحّد بين المرأة والطبيعة. أما في

وصف الطبيعة فقد صوّر البعد النفسي لها مشخّصاً إياها موحّداً بينها وبين المرأة. وزهده كان في معظمه تصويراً موضوعياً للزهاد، وقد يدخل فيه الغزل أيضاً.

ووطّد موضوعات جديدة، وهي موضوعات ظهرت في العصر العباسي، وقد ابتكر ابن الرومي عدداً منها كالمناظرات الشعرية التي كانت مظهراً من مظاهر إيمانه بالاعتزال، وتأثره جدلهم ومحاجاتهم العقلية، وفن رثاء المدن الذي كان تعبيراً عن موقف ابن الرومي الحضاري، والموضوعات الشعبية التي وصف فيها العامة وأحوالهم متفقاً مع موقفه الاجتماعي الرافض للاستغلال. غير أن أبرز موضوعاته الجديدة كان الهجاء الساخر الذي كان سلاحاً يدافع به عن نفسه، وكان منفاه القاسي الذي يستشعر فيه وحدته ووحشته.

وكان تجديده في الشكل بارزاً وحاسماً، إذ كان لقصيدة ابن الرومي خصوصية بنائية، فكان لها نظام جديد في المقدمات وتنظيم الأفكار وترتيبها، واتسم معظم قصائده بالوحدة العضوية، فقد كانت القصيدة عنده تنمي نماء سببياً داخلياً، كذلك اختلفت قصيدته عن غيرها من حيث طولها المسرف الذي لم يكن مألوفاً في الشعر العربي، فكثرت في ديوانه المطولات التي تتجاوز المئتين من الأبيات.

وظهرت خصوصية ابن الرومي في لغته الشعرية، فقد كان الشعر قبل ابن الرومي نتاجاً للعقل الجماعي، ومحاولة لاستعادة الماضي بلغته وأفكاره، أما عنده فقد غدا الشعر نتاجاً للذات التي تمثلت الماضي، ولكنها خرجت على قوانينه وثوابته، وهو في ذلك تلميذ لأبي تمام الذي مهد له الطريق، غير أن أبا تمام كان يصارع لغته ويتجشم تطويعها لأفكاره، أما ابن الرومي فهو أبعد الشعراء عن التكلف، لم تستعبده اللغة، وإنما انقادت له طواعية وامتزجت بأنفاسه ومشاعره، فحقق المعادلة الصعبة بين الفكر والتعبير، فاتسمت لغته بسمات لم يكن بعضها مألوفاً في الشعر العربي، وهذه السمات هي: المنطقية والتكرار والإسهاب والإطناب والسهولة والأسلوب الروائي والكتابية.

أما الخيال فقد ظهرت فيه آثار الفلسفة، فكان خياله في الكثير من الأحيان مراقباً من العقل، فازدهرت في شعره الصورة الفكرية التي لا تعتمد على المخيلة، وإنما تعتمد على وصف الحالة، والتعبير عن الفكرة بأسلوب عقلي، ولكنه لا يلبث أن يحفز خيال المتلقي، ويدفعه إلى المشاركة في رسم المشهد والتفاعل معه، وهذا النوع من الصور لا نجده في شعر أبي تمام الذي اعتمد المخيلة، وكان للعقل أثر في تأجيج المخيلة عنده، فإذا كان أبو تمام يوظف العقل في بناء المخيلة، فإن ابن الرومي يجعل العالم التخييلي عالماً عقلياً يخضع لأنظمة الفكر وقوانين المنطق. أما في الصورة الفنية فلم يكن الاختلاف كبيراً بين الشاعرين، وإنما تميزت صور ابن الرومي بأنها كانت تلبس ثوباً أكثر إشراقاً، وتحمل عاطفة أكثر توهجاً من صور أبي تمام، لشدة لصوق شعر ابن الرومي بشخصيته وتجربته في الحياة. وقد تنوعت الصور الفنية في شعره واتخذت الأنماط التالية: الصورة الحسية، والصورة التجريدية، والصورة الرمزية، والصورة الانطباعية، والصورة الافتراضية، والصورة السريالية.

وعند دراسة الموسيقى الشعرية في شعر ابن الرومي، بنوعيها: الموسيقى الصوتية والموسيقى الداخلية النفسية، وجدنا البحور الشعرية صدى لروحه التي كانت تئن تحت وطأة الحياة المريرة، ولنفسه القلقة المضطربة ولعقله الذي يطوف في أرجاء الفكر، ولذلك نظم معظم شعره على البحور ذات النفس الطويل وذات التنوع الموسيقي، مثل الطويل والبسيط والخفيف والمنسرح وغيرها، وقلّ في شعره وجود البحور المجزوءة. وبرز تجديد ابن الرومي في استخدام البحور الشعرية في أنه كان أكثر الشعراء استعمالاً للرجز بعيداً عن موضوع "الطَّرَد"، وقد استخدمه استخداماً حضارياً جميلاً، وجعله يتسع لموضوعات الحياة العباسية، وكذلك استخدامه اللافت لبحر المنسرح. وأكثر ابن الرومي من القوافي الصعبة والمهجورة وأجاد فيها. كذلك كان رائد فن "لزوم ما لا يلزم"، ولكن لزومياته غير متكلفة، وإنما تأتي منسربة بهدوء وطمأنينة. وغالباً ما وافق الروي عنده عالم القصيدة النفسي، فكان امتداداً للحالة النفسية التي تجلل الموقف الشعري، وأكثر ما

يظهر ذلك في قصائد الهجاء، إذ اختار في بعضها روياً قبيحاً أوغريباً، كالطاء والظاء والغين والذال... لتناسب عملية التشويه التي يقوم بها على صور مهجوّيه. وقد أكثر ابن الرومي من الترصيع والتناغم الصوتي إكثاراً لم يكن مألوفاً قبله، وعزونا ذلك إلى تكوينه النفسي في المقام الأول، حتى ليدور البيت عنده حول مادة لغوية واحدة، وكثيراً ما تتداعى الألفاظ والأسماء والاشتقاقات. وكان النبر في شعره يرتبط في معظم الأحيان بالحالة النفسية التي تتكثّف في بعض الكلمات دون بعضها الآخر. وخلص البحث إلى أن الموسيقى الشعرية الرومية تتسم بالهدوء والخفوت، على الرغم من المهارات الصوتية التي حاول فيها التعويض عن خفوت الغنائية في شعره.

ووجدنا الموسيقى الداخلية النفسية في شعر ابن الرومي مرتبطة بالموضوع، فحين يكون الموضوع تقليدياً يكون إيقاعه رتيباً مألوفاً، يشبه فيه غيره من القدماء، وحين يكون الموضوع لصيقاً به تظهر فيه علامات نفسه المضطربة، ويصبح أكثر تأثيراً وحيوية وغنى، وحين يرتبط بالهجاء يصبح الإيقاع النفسي سريعاً احتفالياً.

وارتسمت لنا رؤية ابن الرومي للوجود، فقد كانت أسئلة الحياة والوجود تقوده إلى اكتشاف العالم واكتشاف نفسه، فهو يرى أن علاقة الإنسان بالزمن ذات طابع تراجيدي، وأن حياته رهن بالمصائب والمحن، ولذلك ينبغي على المرء أن يتسلح بالسخرية وطلب اللذة، لأن الحياة - على الرغم من قسوتها - مفعمة بالجمال والعطاء، والطبيعة هي التي تمنح الحياة جمالها، وتبدو في شعره بهيجة فرحة، لتكون معادلاً موضوعياً لحلمه بالسعادة، غير أن الإنسان يبقى سيد الكون، وسيد الطبيعة. وصورة الزمن في شعر ابن الرومي تتضح بالمرارة، لأنها تزخر بقوانين الفناء، غير أن الإنسان يتحدى الزمن ، ويحقق الخلود بالفن والإبداع. ويرى ابن الرومي الخير والشر من صنع الإنسان، وهو الذي يختارهما وإن كان أقرب إلى الشر، ويرى الحياة والموت قانوناً طبيعياً يقوم على الحركة والسكون، ولا يستطيع الإنسان تغيير هذا القانون إلا بالفن.

أما في رؤيته للفن فيظهر ذا رؤية تجديدية واعية، فهو يتألم لصورة الشاعر في مجتمعه الحافلة بالذل والهوان والغبن، ويحطم قانون الزمن في الفن فيعلن تفوقه على السابقين من الشعراء. ولا يرتبط الإبداع عنده بالأسبقية الزمنية، ويدعو إلى التحرر من إسار القديم، ويرى أن نقد الشعر يجب أن يكون شمولياً. والقصيدة عند ابن الرومي ذات فعل ساحر، تتحدر أفكارها ومعانيها من سماء العقل والفكر، ولذلك يرى أن خير الشعر ما أنضجته الروية، وأن لغة الشعر هي توحُّد بين اللفظ والمعنى في الجمال، وأن للشعر أحوالاً مختلفة بحسب الموقف الشعري، فتارة يرق وتارة يكون جزلاً وخشناً. وللشعر عند ابن الرومي وظيفة في المجتمع، فهو يعرّي الحياة ويكشف الحقائق، ويرفع ويخفض، أي إنه يعيد خلق العالم وفق قوانينه.

ويستمر البحث لاكتشاف المزيد من أسرار هذه القارة الشعرية!

الهيئة العامة السورية للكتاب

ثبت المصادر والمراجع

أولاً: المصادر:

أ- الكتب:

- القرآن الكريم.
- ابن الأثير (ضياء الدين): المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تح: أحمد الحوفي - بدوي طبانة، ط ١، مكتبة نهضة مصر، القاهرة: ١٩٥٩.
- ابن الأثير (عز الدين الجزري): اللباب في تهذيب الأنساب، دار صادر، بيروت، د. ت.
- الأصفهاني (أبو الفرج علي بن الحسين)، الأغاني: دار إحياء التراث العربي، بيروت: ١٩٦٣.
- الأمين (الإمام السيد محسن)، أعيان الشيعة (الجزء الثامن): تح: حسين الأمين، دار التعارف للمطبوعات، بيروت، د. ت.
- الباقلاني (أبو بكر محمد بن الطيب)، إعجاز القرآن: تح: السيد أحمد صقر، دار المعرفة، بيروت: ١٤٠٢ هـ - ١٩٨٢ م.
- البغدادي (أبو بكر أحمد بن علي الخطيب)، تاريخ بغداد: دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، د. ت.
- البغدادي (عبد القادر بن عمر)، خزانة الأدب ولب لباب لسان العرب (الجزء الرابع): تح: عبد السلام محمد هارون، ط ٢، مكتبة الخانجي بمصر: ١٤٠٢ هـ - ١٩٨١ م.

- البكري (الوزير أبو عبيد)، سمط اللآلي (الجزء الأول من سمط اللآلي ويحتوي على النصف الأول من اللآلي من شرح أمالي القالي): تح: عبد العزيز الميمني، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، ١٣٥٤ هـ - ١٩٣٦ م.
- ابن تغري بردي الأتابكي (جمال الدين أبو المحاسن يوسف): النجوم الزاهرة في ملوك مصر والقاهرة، نسخة مصورة عن طبعة دار الكتب، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، مطابع كوستا تسوماس وشركاه، د. ت.
- الثعالبي (أبو منصور عبد الملك بن محمد بن إسماعيل)، التمثيل والمحاضرة: تح: عبد الفتاح محمد الحلو، القاهرة: ١٣٨١ هـ - ١٩٦١ م.
- الثعالبي (أبو منصور عبد الملك بن محمد بن إسماعيل)، التوفيق للتلفيق: مطبوعات مجمع اللغة العربية، دمشق: ١٩٨٣.
- الثعالبي (أبو منصور عبد الملك بن محمد بن إسماعيل)، ثمار القلوب في المضاف والمنسوب: تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار نهضة مصر للطبع والنشر، ١٣٨٤ هـ - ١٩٦٥ م.
- الثعالبي (أبو منصور عبد الملك بن محمد بن إسماعيل)، كتاب خاص الخاص: منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، د. ت.
- ابن الجراح (أبو عبد الله محمد بن داود): الورقة، تح: د. عبد الوهاب عزام - عبد الستار فراج، دار المعارف بمصر، د. ت.
- الجرجاني (عبد القاهر)، أسرار البلاغة في علم البيان: تح: السيد محمد رشيد رضا، دار المعرفة، بيروت: ١٤٠٢ هـ - ١٩٨٢ م.
- الجرجاني (عبد القاهر)، دلائل الإعجاز: تح: د. محمد رضوان الداية، ط ١، دار قتيبة، (دمشق): ١٤٠٣ هـ - ١٩٨٣ م.
- الجرجاني (القاضي علي بن عبد العزيز): الوساطة بين المتنبي وخصومه، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم - علي محمد البجاوي، دار القلم، بيروت، د. ت.

- ابن جعفر (أبو الفرج قدامة): نقد الشعر، تح: كمال مصطفى، ط ٣، مكتبة الخانجي بالقاهرة، د. ت.
- ابن جني (أبو الفتح عثمان)، الخصائص: تح: محمد علي النجار، دار الهدى للطباعة والنشر، بيروت، د. ت.
- ابن الجوزي (الشيخ الإمام أبو الفرج عبد الرحمن بن علي): المنتظم في تاريخ الملوك والأمم، ط ١، مطبعة دائرة المعارف العثمانية بعاصمة حيدر آباد الدكن، ١٣٥٧ هـ.
- الحاتمي (أبو علي محمد بن الحسن)، الرسالة الموضحة في ذكر سرقات أبي الطيب المتنبي وساقط شعره: تح: د. محمد يوسف نجم، دار بيروت - دار صادر، بيروت: ١٣٨٥ هـ - ١٩٦٥ م.
- حاجي خليفة: كشف الظنون (هدية العارفين وأسماء المؤلفين وآثار المصنفين من كشف الظنون لإسماعيل باشا البغدادي)، المجلد الخامس، دار الفكر، ١٤٠٢ هـ - ١٩٨٢ م.
- الحصري (أبو إسحاق إبراهيم بن علي)، جمع الجواهر في الملح والنوادر: تح: محمد البجاوي، ط١، دار إحياء الكتب العربية وعيسى البابي وشركاه (وهو الذي طبع قبل باسم ذيل زهر الآداب).
- الحصري (أبو إسحاق إبراهيم بن علي)، زهر الآداب: تح: علي محمد البجاوي، ط ١، دار إحياء الكتب العربية (عيسى البابي وشركاه)، ١٣٧٢ هـ - ١٩٥٣ م.
- الحموي (ياقوت): معجم الأدباء، ط ٣، دار الفكر، ١٤٠٠ هـ - ١٩٨٠ م.
- الحنبلي (أبو الفلاح عبد الحي بن العماد)، شذرات الذهب في أخبار من ذهب، ط١، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت: ١٣٩٩ هـ - ١٩٧٩ م.
- الخالديان (أبو بكر محمد وأبو عثمان سعيد ابنا هاشم)، كتاب الأشباه والنظائر من أشعار المتقدمين والجاهلية والمخضرمين: تح: السيد محمد يوسف، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة: ١٩٦٥.

- الخفاجي (أبو محمد عبد الله بن محمد سعيد بن سنان الخفاجي الحلبي): سرّ الفصاحة، ط ١، دار الكتب العلمية، بيروت: ١٩٨٢.
- ابن خلدون (عبد الرحمن بن محمد)، تاريخ ابن خلدون (كتاب العبر وديوان المبتدأ والخبر في أيام العرب والعجم والبربر ومن عاصرهم من ذوي السلطان الأكبر): تح: خليل شحادة، مراجعة د. سهيل زكار، دار الفكر، د. ت.
- ابن خلكان (أبو العباس شمس الدين أحمد بن محمد بن أبي بكر): وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان، تح: د. إحسان عباس، دار صادر، بيروت، د. ت.
- الذهبي (الإمام شمس الدين محمد بن أحمد بن عثمان)، سير أعلام النبلاء، ج١٣: تح: علي أبو زيد، ط ١، مؤسسة الرسالة، ١٩٨٣.
- الزبيدي (أبو بكر محمد بن الحسن)، طبقات النحويين واللغويين: تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، ط ١، وقف على طبعه ونشره محمد سامي أمين الخانجي الكتبي بمصر، ١٣٧٣ هـ - ١٩٥٤ م.
- السمعاني (الإمام أبو سعد عبد الكريم بن محمد بن منصور التميمي)، الأنساب: الشيخ عبد الرحمن بن يحيى المعلمي اليماني، ط٢، الناشر: محمد أمين دمج، بيروت: ١٤٠٠ هـ - ١٩٨٠ م.
- الشابشتي (أبو الحسن علي بن محمد)، الديارات: تح: كوركيس عواد، ط ٣، دار الرائد العربي، بيروت: ١٤٠٦ هـ - ١٩٨٦ م.
- ابن الشجري (هبة الله بن علي بن حمزة العلوي الحسني)، الحماسة الشجرية: تح: عبد المعين الملوحي - أسماء الحمصي، وزارة الثقافة، دمشق: ١٩٧٠.
- الصفدي (صلاح الدين خليل بن أيبك): الغيث المسجم في شرح لامية العجم، ط ١، دار الكتب العلمية، بيروت: ١٣٩٥ هـ - ١٩٧٥ م.
- الصفدي (صلاح الدين خليل بن أيبك)، الوافي بالوفيات، إصدار جمعية المستشرقين الألمانية باعتناء رمزي بعلبكي، دار صادر، بيروت: ١٩٩١.

- الصولي (أبو بكر محمد بن يحيى)، أخبار أبي تمّام: تح: محمد عبدو عزام - خليل محمود شاكر - نظير الإسلام الهندي، ط ٣، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت: ١٤٠٢ هـ - ١٩٨٠ م.
- ابن طباطبا المعروف بابن الطقطقا (محمد بن علي): الفخري في الآداب السلطانية والدول الإسلامية، دار صادر، بيروت: ١٣٨٦ هـ - ١٩٦٦ م.
- الطبري (محمد بن جرير)، تاريخ الطبري (تاريخ الرسل والملوك): تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، مصر: ١٩٦٧ - ١٩٦٩. (وطبعة دارالكتب العلمية - بيروت ١٩٨٧).
- ابن طباطبا العلوي (أبو الحسن محمد بن أحمد)، عيار الشعر: تح: د. عبد العزيز بن ناصر المانع، دار العلوم للطباعة والنشر، الرياض: ١٤٠٥ هـ - ١٩٨٥ م.
- العباسي (الشيخ عبد الرحيم بن أحمد): معاهد التنصيص على شواهد التلخيص، تح: محمد محيي الدين عبد الحميد، عالم الكتب، ١٣٦٧ هـ - ١٩٤٧ م.
- العسكري (أبو أحمد الحسن بن عبد الله): المصون في الأدب، تح: عبد السلام هارون، ط ٢ (مصورة)، مطبعة حكومة الكويت، ١٩٨٤.
- العسكري (أبو هلال)، ديوان المعاني: مكتبة القدسي، القاهرة: ١٩٣٤.
- العسكري (أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل)، كتاب الصناعتين: تح: علي محمد البجاوي - محمد أبو الفضل إبراهيم، عيسى البابي وشركاه، ١٩٧١.
- ابن الفوطي (عبد الرزاق بن أحمد بن محمد الصابوني)، كتاب تلخيص مجمع الآداب في مجمع الألقاب (الجزء الرابع): تح: د. مصطفى جواد، وزارة الثقافة والإرشاد القومي.
- القالي البغدادي (أبو علي إسماعيل بن القاسم)، كتاب الأمالي: منشورات دار الحكمة، دمشق: ١٩٧٤.
- القرطاجني (أبو الحسن حازم): منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح: محمد الحبيب بن الخوجة، ط ٣، دار الغرب الإسلامي، بيروت: ١٩٨٦.

- القرطبي (الإمام أبو عمر يوسف بن عبد الله بن محمد بن عبد البر النمري)، بهجة المجالس وأنس المجالس وشحذ الذاهن والهاجس: تح: محمد مرسي الخولي، ط ٢، دار الكتب العلمية، بيروت: ١٤٠٢ هـ - ١٩٨٢ م.
- القفطي (أبو الحسن علي بن يوسف بن إبراهيم الشيباني): المحمدون من الشعراء وأشعارهم، تح: رياض عبد الحميد مراد، ط ٢، دار ابن كثير، دمشق - بيروت: ١٩٨٨.
- القيرواني (أبو علي الحسن بن رشيق)، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده: تح: محمد محيي الدين عبد الحميد، ط ٤، دار الجليل، بيروت: ١٩٨٢.
- الكتبي (محمد بن شاكر): فوات الوفيات والذيل عليها، تح: د. إحسان عباس، دار صادر، بيروت، د. ت.
- ابن كثير (أبو الفداء)، البداية والنهاية: دار الفكر، بيروت: ١٣٩٨ هـ - ١٩٧٨ م.
- المرتضى (الشريف علي بن الحسين الموسوي العلوي)، أمالي المرتضى: غرر الفوائد ودرر القلائد: تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربية (عيسى البابي وشركاه)، د. ت.
- المرزباني (أبو عبيد الله محمد بن عمران بن موسى): معجم الشعراء، تح: عبد الستار فراج، منشورات مكتبة النوري، دمشق، د. ت.
- المرزباني (أبو عبيد الله محمد بن عمران بن موسى): الموشح: مآخذ العلماء على الشعراء في عدة أنواع من صناعة الشعر، تح: علي محمد البجاوي، دار نهضة مصر، ١٩٦٥.
- المسعودي (أبو الحسن علي بن الحسين بن علي): مروج الذهب ومعادن الجوهر، تح: محمد محيي الدين عبد الحميد، ط ٥، دار الفكر، ١٣٩٣ هـ - ١٩٧٣ م.
- ابن المعتز (عبد الله)، طبقات الشعراء: تح: عبد الستار أحمد فراج، ط ٤، دار المعارف (مصر)، د. ت.

- المعري (أبو العلاء أحمد بن سليمان)، رسالة الغفران: تح: بنت الشاطئ، ط ٢، دار المعارف، مصر، د. ت.
- ابن منظور (أبو الفضل جمال الدين بن مكرم بن منظور الإفريقي المصري): لسان العرب، دار صادر، د. ت.
- النديم (أبو الفرج محمد بن أبي يعقوب إسحق المعروف بالوراق): كتاب الفهرست، تح: رضا - تجدد، د. ت.
- ابن وكيع التنيسي (أبو محمد الحسن بن علي): المنصـــف في نقد الشعر وبيان ســـرقات المتنبي ومشـــكل شعره، تح: د. محمد رضوان الداية، دار قتيبة، دمشق: ١٤٠٢ هــ - ١٩٨٢ م.
- اليوسي (الحسن)، زهر الأكم في الأمثال والحكم: تح: د. محمد حجي - د. محمد الأخضر، ط ١، الشركة الجديدة - دار الثقافة، الدار البيضاء (المغرب)، ١٤٠١ هــ - ١٩٨١ م.

ب - الدواوين:

- ديوان امرئ القيس: تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، ط ٣، دار المعارف، القاهرة: ١٩٦٩.
- ديوان البحتري: تح: حسن كامل الصيرفي، ط ٢، دار المعارف، القاهرة: ١٩٧٣.
- ديوان أبي تمّام، شرح الخطيب التبريزي: تح: د. محمد عبدو عزام، ط ٢، دار المعارف، القاهرة: ١٩٧٢.
- ديوان دعبل الخزاعي: صنعة د. عبد الكريم الأشتر، ط ٢، مطبوعات مجمع اللغة العربية، دمشق: ١٩٨٣.
- ديوان ابن الرومي (٦ أجزاء): تح: د. حسين نصار، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٨ - ١٩٨١.

- ديوان ابن الرومي، اختيار وتصنيف كامل الكيلاني: المكتبة التجارية، القاهرة: ١٩٢٤.
- ديوان أبي العتاهية (نشر باسم: أبو العتاهية: أشعاره وأخباره): تح: د. شكري فيصل، مكتبة دار الملاح، دمشق، د. ت.
- شرح ديوان عمر بن أبي ربيعة: تح: محمد محيي الدين عبد الحميد، ط ٢، دار الأندلس، ١٩٨٣.
- ديوان أبي نواس: تح: أحمد عبد المجيد الغزالي، دار الكتاب العربي، بيروت.
- المعري (أبو العلاء أحمد بن سليمان): اللزوميات أو لزوم ما لا يلزم، اختيار وتصحيح عمر أبو النصر، دار الجيل، بيروت: ١٩٦٩.

ثانياً: الموسوعات:

- دائرة المعارف الإسلامية (المجلد الأول)، (يصدرها باللغة العربية أحمد الشنتاوي - إبراهيم زكي خورشيد - عبد الحميد يونس): دار المعرفة، بيروت، د. ت.
- دائرة المعارف: قاموس لكل فن وطلب، بإدارة فؤاد أفرام البستاني، بيروت: ١٩٦٠.
- الموسوعة العربية الميسرة، بإشراف محمد شفيق غربال، دار القلم ومؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر، القاهرة: ١٩٦٥.

ثالثاً: المراجع:

- أدونيس (علي أحمد سعيد): مقدمة للشعر العربي، ط ٣، دار العودة، بيروت: ١٩٧٩.
- أرسطو: فن الشعر، تر: د. إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة: ١٩٨٩.

- إسماعيل (عز الدين)، التفسير النفسي للأدب: ط ٤، دار العودة، بيروت: ١٩٨١.
- إسماعيل (د. محمود)، الحركات السرية في الإسلام: ط ١، دار القلم، بيروت: ١٩٧٣.
- أمين (أحمد)، ضحى الإسلام: ط ١٠، دار الكتاب العربي، بيروت، د. ت.
- أمين (أحمد)، ظهر الإسلام: ط ٥، دار الكتاب العربي، بيروت: ١٣٨٨ هـ - ١٩٦٩ م.
- أمين (أحمد) - محمود (زكي نجيب): قصة الأدب في العالم، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، ١٩٤٣.
- الأميني النجفي (عبد الحسين أحمد)، الغدير في الكتاب والسنة والأدب: ط ٣، عني بنشره الحاج حسن إيراني صاحب دار الكتاب العربي، بيروت: ١٣٨٧ هـ - ١٩٦٧ م.
- أنيس (د. إبراهيم)، موسيقى الشعر، دار القلم، ط ٤، بيروت، د. ت (١٩٧٢).
- بدوي (مصطفى)، دراسات في الشعر والمسرح: ط ٢، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٩.
- بروكلمان (كارل)، تاريخ الأدب العربي: تر: د. عبد الحليم النجار، دار المعارف، مصر: ١٩٦١.
- البطل (د. علي)، الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري: ط ١، دار الأندلس، بيروت: ١٩٨٠.
- البهبيتي (نجيب محمد)، تاريخ الشعر العربي آخر القرن الثالث الهجري: دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، د. ت.
- التميمي (قحطان رشيد)، اتجاهات الهجاء في القرن الثالث الهجري: دار المسيرة، بيروت (ساهمت جامعة بغداد في نشره)، د. ت.
- جست (روفون)، ابن الرومي: حيته وشعره، تر: د. حسين نصار، دار الثقافة، بيروت، د. ت.

- الجواري (أحمد عبد الستار): الشعر في بغداد حتى نهاية القرن الثالث الهجري، دار الكشاف (ساعدت على نشره وزارة المعارف العراقية)، ١٩٥٦.
- جيب (هاملتون)، التاريخ الإسلامي في العصور الوسطى: المركز العربي الثقافي، دمشق، د. ت.
- حاوي (إيليا سليم)، ابن الرومي: فنه ونفسيته من خلال شعره: منشورات مكتبة المدرسة ودار الكتاب اللبناني، بيروت: ١٩٥٩.
- حاوي (إيليا): فن الهجاء، ط ١، منشورات دار الشرق الجديد، ١٩٦٠.
- حاوي (إيليا): فن الوصف وتطوره في الشعر العربي، ط ٢، دار الكتاب اللبناني، بيروت: ١٩٦٧.
- حجاب (د. محمد نبيه): مظاهر الشعوبية في الأدب العربي حتى نهاية القرن الثالث الهجري، ط ١، مكتبة نهضة مصر بالفجالة، ١٣٨١ هـ - ١٩٦١ م.
- حسن (حسين الحاج)، أعلام في العصر العباسي: ط ١، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ١٤٠٥ هـ - ١٩٨٥ م.
- حسن (محمد عبد الغني)، ابن الرومي: دار المعارف، بيروت: ١٩٥٥.
- حسين (د. طه): من حديث الشعر والنثر (المجموعة الكاملة - المجلد الخامس)، دار الكتاب اللبناني - مكتبة المدرسة، بيروت: ١٩٨٣.
- خالد (أحمد)، ابن الرومي: تونس، الدار التونسية، ١٩٨٥.
- الخربوطلي (د. علي حسني)، ١٠ ثورات في الإسلام، ط٢، دار الآداب، بيروت: ١٩٧٨.
- دي لويس (سيسيل)، الصورة الشعرية: تر: أحمد نصيف الجنابي - مالك ميري - سلمان حسن إبراهيم، وزارة الثقافة والإعلام - دار الرشيد، بغداد: ١٩٨٢.
- الزركلي (خير الدين)، الأعلام: قاموس تراجم (الجزء الرابع): ط ٦، دار العلم للملايين، بيروت: ١٩٨٤.
- زيدان (جرجي)، تاريخ آداب اللغة العربية: مطبعة الهلال، ط ٣ (الجزء الأول)، ١٩٣٦- ط ٢ (الجزء الثاني)، ١٩٣٠.

- الزيات (أحمد حسن)، تاريخ الأدب العربي: ط ١١، مطبعة الرسالة، د. ت.
- سلطان (د. جميل)، كتاب الشعر، منشورات المكتبة العباسية (١٩٧٠)، ص ص ١٧٩ - ١٨٨.
- شكري (عبد الرحمن): دراسات في الشعر العربي (مجموعة بحوث نشرت بالرسالة والثقافة والمقتطف والهلال وغيرها)، جمعها وحققها وقدم لها د. محمد رجب البيومي، ط ١، الدار المصرية اللبنانية، ١٩٩٤.
- شلق (علي)، ابن الرومي: ملامح وأبعاد، الشركة الشرقية، لبنان، د. ت.
- الصدر (المرجع الديني الأكبر آية الله السيد حسن)، تأسيس الشيعة لعلوم الإسلام: دار الرائد العربي، بيروت: ١٤٠١ هـ - ١٩٨١ م.
- ضيف (د. شوقي)، العصر الإسلامي: ط ٥، دار المعارف (مصر)، ١٩٧٢.
- ضيف (د. شوقي)، العصر الجاهلي: دار المعارف، القاهرة: ١٩٦٠.
- ضيف (د. شوقي)، العصر العباسي الأول: ط ٢، دار المعارف، القاهرة: ١٩٦٦.
- ضيف (د. شوقي)، العصر العباسي الثاني: ط ٢، دار المعارف، القاهرة: ١٩٧٣.
- ضيف (د. شوقي): الفن ومذاهبه في الشعر العربي، ط ٩، دار المعارف بمصر، ١٩٧٦.
- ضيف (د. شوقي): في النقد الأدبي، ط ٥، دار المعارف بمصر، ١٩٧٧.
- عساف (د. ساسين)، الصورة الشعرية ونماذجها في إبداع أبي نواس، ط ١، المؤسسة الجامعية للدراسات، بيروت: ١٩٨٢.
- عصفور (د. جابر)، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ط ٢، دار التنوير، بيروت: ١٩٨٣.
- عطوان (د. حسين): مقدمة القصيدة العربية في العصر العباسي الثاني، ط ١، دار الجيل، بيروت: ١٩٨٢.

- العقاد (عباس محمود)، ابن الرومي: حياته من شعره، دار الهلال (القاهرة): ١٩٦٩.
- العقاد (عباس محمود): مراجعات في الآداب والفنون (الأعمال الكاملة - المجلد ٢٥)، ط١، دار الكتاب اللبناني - مكتبة المدرسة، ١٤٠٣ هـ - ١٩٨٣ م.
- الفاخوري (حنا): الموجز في الأدب العربي وتاريخه، ط ١، دار الجليل، بيروت: ١٩٨٥.
- فروخ (عمر)، تاريخ الأدب العربي: ط ٤، دار العلم للملايين، (بيروت): ١٤٠١ هـ - ١٩٨١ م.
- فيشر (أرنست)، ضرورة الفن: تر: ميشال سليمان، دار الحقيقة، بيروت: ١٩٦٥.
- الفيل (د. توفيق): القيم الفنية المستحدثة في الشعر العباسي من بشار إلى ابن المعتز، مطبوعات الجامعة (جامعة الكويت)، د. ت.
- القصبجي (د. عصام): نظرية المحاكاة في النقد العربي القديم، ط ١، دار القلم العربي للطباعة والنشر، ١٤٠٠ هـ - ١٩٨٠ م.
- كاهن (كلود)، تاريخ العرب والشعوب الإسلامية: تر: بدر الدين القاسم، ط ٢، دار الحقيقة، بيروت: ١٩٧٧.
- الكردي (أحمد): القديم والمحدث في الشعر العربي في القرنين الثالث والرابع الهجريين (رسالة دكتوراه)، كلية الآداب، جامعة دمشق، ١٩٨٤.
- لالو (شارل): مبادئ علم الجمال، تر: خليل شطا، دار دمشق، دمشق: ١٩٨٢.
- مارتينيه (أندريه): مبادئ اللسانيات العامة، تر: أحمد الحمو، وزارة التعليم العالي، دمشق: ١٩٨٥.
- المازني (إبراهيم عبد القادر)، حصاد الهشيم: ط ٥، المطبعة العصرية، مصر: ١٩٥٧.
- مروة (د. حسين)، عناوين جديدة لوجوه قديمة في تراثنا الأدبي والفكري: ط ١، الدار العالمية للطباعة والنشر (بيروت)، ١٩٨٤.

- مروة (د. حسين): النزعات المادية في الفلسفة العربية الإسلامية، ط ٤، دار الفارابي، بيروت: ١٩٨١.
- المقدسي (أنيس)، أمراء الشعر العربي في العصر العباسي، بيروت: ١٩٦١.
- مويليك (رينيه) - وارين (أوستن): نظرية الأدب، تر: محيي الدين صبحي، ط ٣، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت: ١٩٨٥.
- ناصف (د. مصطفى)، الصورة الأدبية: ط ٣، دار الأندلس، بيروت: ١٩٨٣.
- نجم (د. وديعة طه)، الشعر في الحاضرة العباسية: ط ١، دار كاظمة للنشر والترجمة والتوزيع، ١٩٧٧.
- نوفل (د. سيد): شعر الطبيعة في الأدب العربي، ط ٢، دار المعارف، د. ت.
- النويهي (محمد)، ثقافة الناقد الأدبي: ط ٢، مكتبة الخانجي، بيروت: ١٩٦٩.
- الهاشمي (أحمد)، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع: ط ١٢، دار الفكر، بيروت: ١٩٧٨.
- هيجل: فن الشعر، تر: جورج طرابيشي، ط ١، دار الطليعة، بيروت: ١٩٨١.
- اليافي (د. نعيم): مقدمة لدراسة الصورة الفنية، وزارة الثقافة، دمشق: ١٩٨٢.
- يوسف (د. حسني عبد الجليل): موسيقى الشعر العربي (الجزء الأول)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، (مصر): ١٩٨٩.
- اليوسف (يوسف): الغزل العذري - دراسة في الحب المقموع، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق: ١٩٧٨.

الفهرس

الصفحة

الصفحة

الصفحة

الطبعة الأولى / ٢٠١٢م

عدد الطبع ١٠٠٠ نسخة

ابن الوردي ... الشاعر المجدِّد



الهيئة العامة السورية للكتاب
وزارة الثقافة
www.syrbook.gov.sy
مطابع وزارة الثقافة - الهيئة العامة السورية للكتاب - ٢٠١٢م

سعر النسخة ٢٧٠ ل.س أو ما يعادلها